

نظريّة المصطلح النقلى

د. عزت محمد جاد



نظرية المصطلح النقدي

نظرية المصطلح النقدي

د. عزت محمد جاد



الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠٠٢

إلى
سيدتين عظيمتين
حسبى منهما الدعاء
أُمى وزوجتى
وإلى
زهرتين يا نعتين
حسبى منهما البراءة
أحمد ومحمود

(١)

إن أقل ما يمكن أن يقال في ضميم المعاناة التي صاحبت المصطلح الأدبي في النقد العربي المعاصر إن من استظل به كان كمن استظل بأوار الهجير، ومن ركن إليه فكانما ركن إلى جرف هار، ولم تكن لتبلغ لديه القلوب الحناجر؛ إلا جراء الهدى إلى بينة، ولم تكن هذه البينة؛ سوى مراوغة طيف الحقيقة حال مكابدة الوصول .

وقد جرت عادة الباحثين في أطروحاتهم البحثية على طرح فرضية مسبقة، بيد أن هذا البحث لم يكن بحاجة لاستجداء البدء إزاء قضاياها، تلك التي هي ثاوية كعين الشمس، وعلى جلائها؛ لم نستطع أن نحقق فيها، غير أنهالم تتهاقت أبدا حتى نرتدى ثوب (وكيل النيابة) لندافع عنها بحق أو بغير حق، بينما هي الحاجة القاهرة وحسب لمحاولة استجلاء - جلاء العروس في ليلة الزفاف - ما تعانقت فيه علمية النقد مع ذاتية الأدب .

إن المصطلح هو شفرة الخطاب النقدي وطلعه المثمر الذي لولاه ما كانت المعرفة، وما وقع التواصل، إنه ما زال حد التعريف ولبنة النظرية التي تستوى على بنائها به، وقد يكون أحد مثيراتها، ثم باكتنازه التصور يصير مطمحا بلاغيا في غير حالة، إنه يوشك أن يصبح فارس النص الذي يقود قطيع الفكر فتتنظم من خلفه جيوش (الكلام)، وتفتح له قلاع الذهن والوجدان، فيدخل النص إلى معية

المتلقى دخول الفاتحين الظافرين، وهو لا يحدوه روع، ما دام على أمن من تصوره، وأمان من صوته الدال، فيقع التواطؤ والشيوع، وتقوم قيامة المعرفة.

(٢)

ولعل طلعي وتطاولي لم يكن سوى أحد نفر يمشى على استحياء بين من اجترعوا على اجتراح قضايا المصطلح، بعد ما صارت حصونا منيعة، وأصبحت جزيرة في بحر الرمال، هلك فيه من هلك، إلا من تعلق في خيوط المثابرة، وكانت على رعايته السماء، فتبدد الرمل ماء، حتى جاءت جل دراسات السابحين السابقين ضرباً من السياج حول هذه القضايا؛ إلا قليلاً ممن أوغلوا، وحتى هؤلاء لم يكن لبعضهم من ركائز الاتكاء على أصول فلسفية ما يتجاوز بهم سمت الوصف إلى حد التأصيل، لتظل هذه القضايا معقوداً على نواصيها القلق وعدم الاستقرار، وبالرغم من ذلك، فقد ظفر البحث - حسب حدود اطلاعي - بدراسات متفردة، منها ما وقع على محاولات التأصيل الموضوعي لكل مصطلح على حدة حال التعرض له، وهي ظاهرة صحية شاعت إلى حد ما في تقنيتنا النقدية، ومنها ما حباها التزييل لإمالة الغربة عن المصطلح الواحد؛ أو مجموعة مصطلحات ترجأ لمؤخرة الكتاب مثلما اشتملته مصطلحات (العلاماتية Semiotics) في كتاب (مدخل إلى السميوطيقا - إشراف سيزاقاسم)، وكذلك كتاب (عصر البنيوية - إديث كريزويل) في نسخته العربية التي ترجمها (جابر عصفور)، والذي كان على حراكه الدائب في ملاحقة تبيان أمر المصطلح في جل ما عرض له من مصطلحات.

ولاشك أن الساحة النقدية المعاصرة بدأت تستشعر إلى حد كبير أمر أهمية جلاء واستقرار المصطلح النقدي، فبالرغم من استشراء آفة الضبابية والاضطراب فيه إلا أن محاولة الإفصاح والإبانة - وإن كانت على درجة أقل - بدأت تعي خطورة ذلك على الخطاب النقدي خاصة في العشرين عاماً الأخيرة، ولعل ذلك ما دفع مجلة (فصول) إلى إصدار عدد خاص حول (قضايا المصطلح النقدي) عام ١٩٨٧، وإن كان المحتوى لم يكن على وفائه باحتواء العنوان، في حين أن مجلة (علامات) كانت أشد إخلاصاً ووفاء مع أطروحتها حول الموضوع نفسه بعد حوالي ست سنوات، هذا في الوقت الذي لم تهدأ فيه محاولات أخرى يصعب

حصرها، بدءاً بـ (مجدى وهبه) و (كامل المهندس)، ومروراً بترجمة (عبد الواحد لؤلؤة) لـ (موسوعة المصطلح النقدي) لـ (إيليان فرست) وآخرين، حتى كان (قاموس اللسانيات - عبد السلام المسدي)، ثم دراسة (مقدمة في علم المصطلح - علي القاسمي)، و (الأسس اللغوية لعلم المصطلح - محمود فهمي حجازي)، و (المنهجية العامة لترجمة المصطلحات، والمصطلحات اللغوية الحديثة - محمد رشاد الحمزاوي)، و (المنهج والمصطلح - الشمعة خلدون)، وغيرها الكثير الذي يفوق الحصر، حتى اختتمها (محمد عنان) بـ (المصطلحات الأدبية الحديثة).

(٣)

ويمكن القول مع قليل من التحرز بأن جل هذه الدراسات على أهميتها ربما لم تهتد إلى أساس فلسفي عام كحد جامع مانع للنظرة الشمولية التي تعم قضايا المصطلح النقدي، وفي الآن ذاته تضعها على أشد خصوصياتها في حقلها المعرفي المتخصص، بدءاً من ميلاد المصطلح وانتهاء باستقراره على التواطؤ والشيوع، مثلما يؤمل أن يكون قد وقع عليه الأمر في هذا البحث من استواء على كنه النظرية الفلسفية التي اكتملت ركائزها واحتوت بطرحها عناصر الوحدة التعريفية لتصور المصطلح النقدي، وليس ثمة فضل في ذلك عن السابقين، بينما هو مجرد اختلاف في زاوية الرؤية والتناول.

من ثم كان الأساس الأول الذي اتكأ عليه البحث هو المنهج الفلسفي، ويبدأ هذا المنهج بطرح النظرية العامة لعلم المصطلح واعتماد أصولها الأولى بتبني معطيات (فوستر) العالمية، ثم ما استقر عليه الأمر لدى علمائنا الأولين، وما التفت عليه مجامع اللغة في عالمنا العربي، وقد اشتمل ذلك، التمهيد بمداخلته التأصيلية.

وتأتى المداخلة الأولى : راعية (مصطلح المصطلح) لتفضي إلى تصور مغاير لجل ما استقر عند الدارسين السابقين، خاصة فيما أسلمنا إلى أن المصطلح يربأ بنفسه عن الاعتبارية، وأن ما ظن أنه نتاج ذلك ليس غير ضرب من تباينات التواطؤ والشيوع، وكان أشد ما خلف هذا المبحث هو الفرق البين بين الإشارة اللغوية والمصطلح برد الاعتبارية في الأولى إلى طبيعة العلاقة بين الصوت الدال والصورة العينية حتى يأتي من خلالها التحول الدلالي، بينما يركز المصطلح

على طبيعة العلاقة بين الصوت الدال والصورة الذهنية التي هي منوط بها مرجعية اللغة.

أما المداخلة الثانية فكانت عنايتها بـ (جدوى المصطلح) لنـدرك أهمية وقعه في الخطاب النقدي، ومدى طبعه بسمت شفرى خاص، يحتوى الحد الجامع المانع لوحدة التعريف، ثم يركز الحقيقة العلمية في تصور أشد كثافة لطالما يسعى إليه النص في تحقيق مطمحـه البلاغى، ثم يبدو إلى أى مدى كان المصطلح أداة النظرية في طرح فروضاتها، حتى يكاد يرقى لأن يكون مثيرا متميزا لتفجرها، وكأنه صار الفرض وتجليه فى آن واحد، وتبقى له حرمة التى تحفظ للنص سياقه المعرفى، أياما بلغت درجة تعانق علمية النقد مع ذاتية الأدب.

ونقع فى المداخلة الثالثة على (أسس الاصطلاح)، وعندها تبلغ مصداقية النظرية العامة لعلم المصطلح أقصاها، وتصبح الدستور المعيارى الأول الذى يحكم آلية الوضع، ومع قليل من المثابرة سوف نكتشف أن الأمر يتطلب قدرا ميسورا من الاصطفاء الجمالى والإيقاعى والذوق المدرب إزاء اختيار الصوت الدال، ومن خلال الإدراك ذهنى الفائق لأبعاد شتات الإحياء يأتى احتواء التصور ضمن منظومة مرجعية التراث، ثم نتدرج إلى الاشتقاق العام، فالقياس، ثم الترجمة، ويدنو عنها التعريب، ثم الاقتراض، وفى النهاية يقع أمر النحت بماله وما عليه.

(٤)

ثم يأتى المدخل متفردا بطرح (نظرية المصطلح النقدي)، وهى وإن جلعت متواصلة مع النظرية العامة للمصطلح من قبيل الاتساق؛ فهى تعنى بحقل معرفى متخصص، وتأتى على بكارتها وتفردا وصرامتها فى طرح فلسفى فريد، يؤكد هوية فلسفة العملية النقدية باعتمادها فك الدوال عن المدلولات، ويندرج حصرها المنطقى فى أن هذه العملية تتم من خلال سلطة معرفية يدفعنا إليها النص المدفوع هو الآخر بسلطة أخرى تتصل بالأولى على فلك الدائرة الفكرية المجردة، وتنزع هذه السلطة إلى احتواء خطاب؛ يعتمد شفرة للتواصل؛ لا تكتمل إلا على مشارف المصطلح، باعتباره المعيار الأمثل لاشتغال الوحدة المعرفية المتداولة، فيحقق بغية السلطة فى منطقة التصور المصطلحى، وفى الانتماء إلى حقل دلالى تتشبط فيه جنور فعالية هذه الشفرة؛ تتجلى فعالية الصوت الدال، ثم إن هذه السلطة فى

نزوعها إلى أعمال ثقافات مختلفة تعوزها آلية الترجمة وما يستتبعها من اعتماد لأسس آلية الوضع، وحتى إذا ما وقع لها تفاعلها مع الذاتى والجمالى بتعانق علمية النقد مع ذاتية الأدب، وبتمثلها شفرة مصطلحية جدلية لتباينات التواطؤ والشيوخ، الزمانية والمكانية، والحضارية؛ تقع فى أسر الغربة والاعتراب.

من ثم فإن النظرية تشمل أصولاً ثلاثة هى الأصل المعرفى والأصل اللغوى والأصل الجدلى، ثم تفرغ هذه الأصول محتواها فى عناصر التصور لمصطلح المصطلح كما وقعت فى النظرية العامة لعلم المصطلح، ويمكن حصرها فى ركائز أربع، الأولى هى آلية الوضع، والثانية هى التصور، والثالثة هى الصوت الدال، والرابعة هى التواطؤ والشيوخ. وهنا تأتى عناية الأصل المعرفى بقضايا آلية الوضع والتصور، بينما يعنى الأصل اللغوى بقضايا الصوت الدال، أما الأصل الجدلى فهو يعنى بقضايا التواطؤ والشيوخ، على أن يبقى ذلك الفصل فصلاً سورياً؛ ما دامت هذه القضايا تتمتع بحقها المشروع فى الخضوع لكل هذه الأصول، وتبقى الحقيقة كما هى دائماً مسألة نسبية.

ذلك على وجه الخصوص ما جعل المدخل متفرداً بالطرح النظرى حتى تم إفساح المجال لفصول أربعة يعمل فيها المنحى التطبيقى لتأكيد هوية النظرية؛ أو نقضها كلا من معطياتها على حدة.

(٥)

فى الفصل الأول جاءت قضايا (الترجمة بين الحرفية والمعرفية) شاملة آلية الوضع وراعية أسس الاصطلاح التى تقع فى معية الأصل المعرفى فى منحاه الشمولى، لتتألق أولاً قضية (الاضطراب المصطلحى فى المنبع)، التى هى بالرغم من تجاوزها حدود الترجمة إلا أنها لا تتجاوز حدود المترجم فى ضرورة استيعابه للسلطة المعرفية فى الحقل المتخصص للنقد الأدبى، وتتجلى هذه القضايا كقضايا عالمية لا يفلت منها إلا من أمن فطر التصدع أثناء النقل، ولكن هيهات؛ ما دام المصطلح لما يزل شفرة علمية فى المقام الأول تخضع للترجمة الحرفية، ولما يزل المترجم على رعايته لذلك، وتتأكد فرضية هذا الاضطراب من خلال مصطلحات: (العلامة Sign)، و(الإشارة Signal)، و(المؤشر Index) و(الأيقونة Icon)، و(الرمز Symbol)، و(الشفرة Cipher).

وثانياً تجئ قضية (أصل الترجمة أصل الوضع) طارحة المعيارية المثلى لتقنين المقابل العربى للصوت الدال الأجنبى، بعد ما أخفقت الترجمة الحرفية فى تحقيق اعتماد أسس الاصطلاح، تواصل مع الأصل المعرفى، وتأكيدا على مشروعية المترجم كشارع أول شأنه شأن الواضع الأول، ولعل ذلك ما تجلى فى مصطلحات : (صويت Phoneme)، و (معنم Morpheme)، و (تقنية Technique)، و (ظواهرية Phenomenology)، و (محاينة Immanence)، و (تجانسية Isotopie)، و (أيديولوجيم Ideologeme) .

وثالثاً تأتى قضية (الحرفية وإغفال الحقل الدلالى) حيث تنشأ خصوصية معرفية من جراء النقل إلى العربية تعتمد فى المقام الأول أساس الاصطلاح الذى ينطلق من أولوية الأصل التراثى وضرورة الحفاظ على ما ثبت واستقر وشاع، فتتداخل معه تصورات محدثة لتلك الأصوات الدالة الأولى فتحدث قدرا من الاضطراب، فى استطاعتنا تجنبه حال وعى المترجم المعرفى وتبيان الخلط الواقع فى الحقول الدالية أو (حقول المعنى) على وجه الخصوص، كما وقع الأمر فى الحقل الدلالى الذى يشمل (التجربة Experience)، و (الموضوع Subjectmatter)، و (المضمون Content)، و (المعنى Meaning) .

ورابعا تأتى تواصل مع القضية السابقة قضية (الخلط فيما يستوجب الفصل) طارحة نصب أعينها أهمية مراعاة مرجعية التراث إزاء الأصوات الدالة العربية المقابلة تفاديا للاضطراب المتراكب بين المستحدث والموروث، مثلما وقع الأمر فى الخلط فى الترجمة بين التفسير والتأويل فى مقابل Hermeneutics، على ما بينهما من تباين .

(٦)

فى الفصل الثانى يكون التواصل مع تفعيل الأصل المعرفى ممتدا إلى احتواء قضايا التصور التى تجلت فى معية الفكر البشرى، بدءا من إرهاصات التوجه الفلسفى وانتهاء بآخر ما يقع على الفصل الصورى الذى لا تحده حدود؛ ما دامت الدنيا؛ وما دما على أرجائها نحيا، وذلك ما أفضت به أطروحات (المدارس والمذاهب الأدبية والنظريات النقدية) من خلال قضيتين، تقع الأولى على (الجدلية الاصطلاحية بين الأصل وفاعلية الزمن) وهى تعنى بمنحى التصور الإبداعى فى

توجهه الأصولى ثم ما ارتقى به إلى فلك المجرد الذى يتجاوز الأصل وحدود الزمن بفعالية الفلسفة المطلقة ليبلغ قدر النجلى فى واقعنا المعاصر، وهو ما يشمل مصطلحات : (الكلاسيكية Classicism)، و(الرومانسية Romanticism)، و(الواقعية Realism)، و(الطبيعية Naturalism)، و(الرمزية Symbolism)، و(التعبيرية Expressionism)، و(الدادية Dadaism)، و(السريالية Surrealism)، و(الوجودية Existentialism)، و(الواقعية الاشتراكية Socialist Realism) •

أما القضية الثانية فتشمل أبعاد التصورات فى تقنية التوجه النقدى المعاصر، وتتهض على محاولات الفصل بين الأصول الفلسفية للتصورات بعد ما بلغت حدا من التداخل والتماهى أهدر الكثير من فاقد التوجه العلمى والزمنى والموضوعى، وذلك ما استظلمته مظلة (مداخلات النقد الجديدة) واشتملت مصطلحات : (الأسلوبية Stylistics)، و(النقد الجديد New criticism)، و(الشكلية Formalism)، و(الأدبية Literariness)، و(الشعرية Poetics)، و(البنويوية Structuralism)، و(العلاماتية Semiotics)، و(التناصية Intertextuality)، و(التفكيكية Deconstruction) •

(٧)

ويجئ الفصل الثالث على وفائه برعاية الأصل اللغوى شاملا قضايا الصوت الدال فى أطروحة (اللغة بين المعيارية الاصطلاحية وعموم الدلالة) حيث نقع على أشد خصوصيات المصطلح النقدى الموصولة بشائكية العلاقة بين الإشارة اللغوية والمصطلح، ومدى تمتعها بمعطيات حقل معرفى واحد متخصص، تحكمه اللغة بكل أحوالها المعيارية، على إطلاق دلالتها؛ أو بشدة تخصصها الدلالى، لتأتى القضية الأولى (اللفظ بين درجة الصفر والتخصص الدلالى) حاملة فى جعبتها مثيرات اضطراب الأصوات الدالة حال اشتراكها فى تنميط الإشارة اللغوية والمصطلح معا، لتنتقل فى الأولى إلى درجة الصفر بتفعيل الدلالة المطلقة، بينما فى المصطلح نقع فى أسر الانحسار الدلالى على قمة التخصص بإعمال دلالة واحدة محددة، والتجسيد الفعال لذلك هو صوت دال واحد يعمل فى المجالين، مثلما وقع لمصطلحات : (العمل Work)، و (النص Text)، و(اللغة Language)،

و(الخطاب Discourse)، و (الكلام Parole)، و(الكتابة Writerly)، و (القراءة Readerly) •

ثم تأتي فعالية تأثير ظاهرة (الاشتراك اللفظي) و (الترادف) على وجهتين، تشتمل الوجهة الأولى التصور، وترعاها قضية (المشترك اللفظي وتباين التصور)، ويتجلى فيها التداخل المصطلحي بين التصورات، وكذلك تعدد التصور لصوت دال أوجد، مثلما يأتي في مصطلحات (الشعرية Poetics، والشاعرية Potic) و (الدراما Drama) •

أما الوجهة الثانية فتشمل الصوت الدال وتتبنّاها قضية (اختلاف الصوت الدال على تصور أوجد)، وتأتي على النقيض من سابقتها في الوقت الذي تتكى فيه على أساسها الفلسفي ذاته، وتنهض على مصطلحات : (العلاماتية Semiotics)، و(التداولية Pragmatics)، و(البراغماتية Pragmatism)، و(الانحراف Deviation)، و(رؤية العالم Weltanschauung) •

وفي حصر لاضطراب الأصوات الدالة في الحقل الدلالي الواحد تشمل قضية (ضبابية المصطلح في الحقل الدلالي) مصطلحات : (الرواية Novel)، و(القصة Story)، و(القصة القصيرة Short story)، و(الأقصوصة Novella) •

(٨)

ثم يقع الفصل الرابع في حوزة (المعترك البيئي والثقافي) مؤكدا فعالية الأصل الجدلي، وحاضنا قضايا التواطؤ والشيوخ على اختلاف تبديها وفق أطروحة تعانق علمية النقد مع ذاتية الأدب، لتشمل قضية (المصطلح بين التبعية والعصرية) ما يقع من تباينات للجماعات حول التواطؤ والشيوخ بما يفضي إلى تعددية التصورات التي تعمل كلها في المجال المصطلحي، نتيجة اتساع الهوية الزمانية والمكانية والحضارية، وفي غياب مرجعية موحدة للتصور، كما بدا في مصطلحات : (الأسطورة Myth)، و(المفارقة Irony)، و(سياق الموقف Context of situation) •

بينما تتبنى قضية (المصطلح بين الرفض والقبول) ما يجنيه التصور من جراء الموقف الأيديولوجي للتواطؤ بالرفض أو القبول، شاملة أيضا فروضات التباين وفق درجة اتساع الهوية الحضارية وحالة معية الذاتية القومية للأدب في

تعانقها مع علمية النقد، مثلما وقع لمصطلحات : (الحداثة Modernity، والحداثة Modernism)، و (قصيدة النثر The Prose Poem) .

أما القضية الثالثة فهي تعنى بـ (غربة المصطلح بين ذاتية المفهوم وبيئة الاغتراب) حيث تتجلى الغربة الناجمة عن ذاتية الشارع فى الوضع دون استواء أمر التواطؤ والشيوع، لأن المصطلح لما يزل فى طريقه إلى معترك التداول، مثلما كان لمصطلحات : (البياض الدلالى Semantic whiter)، و (أنا فوراً Anaphora)، و (الانصباب Poureness)، و (المولد Matrix)، و (بيوريتانى Puritan) .

وقد تنشأ الغربة نتيجة حراك المصطلح بين الحقول المعرفية المختلفة فتصبح غربته اغتراباً بالرغم من استقراره وتجليه فى حقوله المعرفية الأولى، مثل مصطلحات : (الطوطمية Totemism)، و (النرفانا Nirvana)، و (الكليية Cynism)، و (الأثر التغريبي + Verfremdungs effekt)، و (الكيوتىكا Chaotics) .

(٩)

بالرغم من انصراف البحث إلى احتواء النظرية بين الفرض النظرى وتحقيقه من خلال المنحى التطبيقي؛ فإن ذلك لم يحل بين اتباع منهج محدد حال استقرار وعرض وتأصيل أى مصطلح من المصطلحات، وأياً ما كانت القضية الواقع فيها، حتى جاء ذلك المنهج معنياً بالاستقراء التاريخى الأصولى، ثم البحث عن الأساس الفلسفى للتصور ومعيارية الصوت الدال، ثم مدى الاضطراب الظواهرى فى الحقل المعرفى المتخصص حسب كل قضية على حدة، إلى ألا ينتهى الأمر دون الوقوف على حدود ما يمكن أن يستقر عليه المصطلح، ولعل ذلك كان هدفاً أسمى؛ وإن بدا وكأنه عرض، ولكنه كان نتيجة جوهرية من نتائج البحث التى تمثلت تحقيق مصداقية فروضات النظرية فى منحائها التطبيقى .

(١٠)

ربعد، فهذه الأطروحة البحثية لم يكن لها منى سوى ماخلته إخلاصاً لفكرة قامرت على حمل أمانتها، أياً ما بلغت درجته؛ فإن ما وقع فيها من ذلك قد يشفع له نبيل المحاولة، بينما ما أينع منها هو فيض صفو لذهن قارئ واع مستتير . ثم يبقى

د . عزت جاد
كلية الآداب - جامعة حلوان

مداخلات تأصيلية

- ١- مصطلح المصطلح
- ٢- جدوى المصطلح
- ٣- أسس المصطلح

مصطلح المصطلح

درجت طبيعة المواضعة اللغوية في عرف (دى سوسير) على علاقة (اعتباطية) بين (الدال) و (المدلول)، لم تكن لتعتمد فعاليتها إلا من خلال اعتبار (الكلمة) وحدة واحدة^(١)، وهو في ذلك يتكئ على قرينة أن (الكائن الحى الناطق) تختلف الإشارة إليه من لغة إلى أخرى دون تغير الكائن نفسه، ففي الإنجليزية (Man)، وفي العربية إنسان ... وهكذا، وهى مواضعة (اعتباطية) كان جائزاً أن تستبدل بإشارات أخرى^(٢).

غير أن (رولان بارت) لم يقنع بذلك^(٣)، وفي محاولة لتفادى الالتباس الناشئ عن عموم (الاعتباطية) الذى يطيح بما تنسم به اللغة من (مرجعية)، نجده يفصل بين (اللفظ ووجوده العيني) و (اللفظ وصورته الذهنية)، حيث تقع الحاجة فى العلاقة الثانية إلى التدريب الجماعى، الذى يتحقق من خلاله التواطؤ، بما يتفق مع مقولة الإمام (الغزالي) فى تعريفه للكلمة بأنها (صوت دال بتواطؤ)^(٤).

فالمواضعة إذا كانت اعتباطية، فى إشارة اللفظ الأولى إلى وجوده العيني، تختلف عما إذا وقعت هذه الاعتباطية بين الصوت الدال وصورته الذهنية، والتى نفاها (بارت)، أما أن تحظى (الإشارة اللغوية) بقدر من الشيوخ فهى مواضعة اجتماعية تتطلب نشاطاً ذهنياً اجتماعياً، تلتقى عليه الذاكرة العظمى، ويتحتم معه التواطؤ على هذه الإشارة كدال لفظى جماعى تكون له فاعلية الدلالة نفسها عند الواضع الأول.

فنحن إذن إزاء المواضعة بين قطبي (الاعتباطية) و (التواطؤ) فى مخاتلة بين الجذب والتنافر، فإذا أسلمنا بطلاقة (الاعتباطية) جاز أن يكون الصوت (الدال) مجرداً من المعيارية أولاً، ومن المنطق الفكرى فى السلوك البشرى الذى يحكم

مرجعية اللغة ثانيا، ويعنى بالأولى اتكاء الصوت على أصول ثابتة، كأن تكون وحدات (الصويت Phoneme) أو مصادر الاشتقاق، وتعنى بالثانية الذاكرة العظمى التى تحكم سلوك الجماعة فى وضع أصول الأشياء • فهل من أسمى (الكائن الحى الناطق) فى العربية إنسانا؛ كان الأساسى الذى انطلق منه الصوت متكئا على (حروف) اللغة المعروفة (الألف المهموزة والنون والسين ... الخ)، وهل كانت مادة الكلمة متداولة فى الضمير الجمعى بمفهوم محدد، كأن يكون متعارف على مدلول كلمة (إنس) مثلا؟ أم أنها كانت مجرد أصوات غير مقعدة، أو قعدت وغلب التعقيد عن المدلول وحسب؟!

إن الإجابة عن هذه التساؤلات إنما تعنى بها العلاقة بين الصوت (الدال) والصورة الذهنية، ومع ذلك يبقى اللفظ مجرد صوت، اعتباطيا كان، أو غير اعتباطى؛ ما لم يقره التواطؤ الجماعى وتحقق له الدلالة من خلال الذاكرة الجمعية •

وإذا كانت المواضعة غير اعتباطية فى إشارة الدال إلى المدلول؛ فإن ذلك يستوجب لكل لفظ علة، وهو ما لم يتوفر فى جل الأسماء، وفى كل أسماء الأعلام على إطلاقها، فالأب - إذا جاز لنا اعتباره واضعا أولا - يسمى ابنه اسما (لفظا دالا) له صورته الذهنية التى قد لا تمت بأدنى صلة لصورته العينية، فهذا (زكى)، وهذه (جميلة) تتقيد بهما الصورة العينية إلى أقصى درجة من السمات والخصائص الفردية، فى حين تتسع الصورة الذهنية على النقيض تماما من الاسم، حيث تبلغ الاعتباطية درجة الاعتباط التام فى اللفظ (فى تقسيم دى سوسير)، وبين الصوت وصورته العينية (فى استدراك رولان بارت) •

وفى لفظ (حرب) نجد أن العلاقة بين الصوت والصورة الذهنية قد حفظت لنا مرجعية اللغة بما التقت عليه الذاكرة الجمعية من كونها "نقيض السلم، وأصلها الصفة كأنها مقاتلة حرب"^(٥)، وهى صراع بين قوتين، كانت صورتها العينية فى الماضى (مثلا) السيوف والخيول والدروع والمنجنيق ... إلخ، ولولا كانت الاعتباطية فى العلاقة بين (الصوت) والشئ أو (الصورة العينية) ما تحولت الدلالة أو تغيرت لتطلق على صورة عينية أخرى هى حلبة الصراع الذى يعتمد على الطائرة المقاتلة والدبابة والصاروخ ... إلخ •

فالقول باعتباطية الإشارة بين الدال والمدلول فى (سميولوجية) دى سوسير قابل للجدل الطويل الذى لا ينقطع إلا بانقطاع الاعتباطية عن علاقة الصوت

بالصورة الذهنية التي تحفظ مرجعية النص، كما يقول (رولان بارت) . ذلك في الوقت الذي تتمتع فيه العلاقة بين الصوت وصورته العينية بنسبية الاعتباطية من درجة الصفر إلى درجة الاعتباط التام .

ولعل ثبات دلالة دوال مثل (الغول) و(العنقاء) باعتبارها إشارات لغوية، إنما يرجع بالدرجة الأولى إلى وصول الاعتباطية فيها إلى درجة الصفر نظرا لغياب الصورة العينية للدال، تلك التي حفظها التواطؤ من خلال مرجعية الكلمة المنوط بها العلاقة بين الصوت والصورة الذهنية، شأنها في ذلك شأن أصوات بعض الطيور مثل (شقشقة العصافير)، وإن اعتمدت وضعيتها هنا على دلالة الصورة العينية دون أدنى اعتباط، لتبقى مرجعيتها اللغوية قيد هذه الدرجة في علاقة الصوت الدال بالصورة الذهنية، والتي تتسق في هذه الحالة مع علاقة الصوت الدال بالصورة العينية .

ولعل اعتباطية العلاقة أيضا بين (الصوت) وصورته العينية هي التي أحدثت التحول الدلالي كما يقول الغدامي^(٦) - في لفظ (قهوة) الذي كان في الجاهلية يعنى (الخمير) لأنها تقهى عن الطعام؛ ليدل الآن على المشروب الحلال المعروف . فلو لم يكن للصوت نصيبه من الاعتباطية في الوضع لما تحولت الدلالة من المواطأة الأولى إلى المواطأة الثانية، ثم هو يعمل بدلالته الأخيرة فقط . من ثم كانت اعتباطية الإشارة هي مطية التحول الدلالي في اللغة، "فالتحول الدلالي ليس إلا ضربا من العقلنة في باطن منظومة أساسها ومنطلقها الاعتباط المحض"^(٦) .

والتحول الدلالي حقيقة جوهرية في اللغة تخضع لمبدأ (الحاجة)، وهو نفس الأصل الذي يحكم وضعية اللغة، ووضعية الاصطلاح عموما، فأصحاب كل علم وكل صناعة في حاجة إلى ألفاظ يختصون بها، تحكم مساراتهم الفكرية، وتقنن خطابهم على نسق مقتصد، يعلى من حتمية اللغة باعتبارها وعاء للفكر، ولهذه الحقيقة وزن معرفي بما أنها تربط الفكر باللغة من حيث هو يعلق العلم على أدواته الإبلابية، كما أن لهذا القانون انعكاسا مباشرا على الرابطة العضوية المعقودة بين العقل البشري والمعرفة الكونية^(٧) .

وقد نفع بذلك على جوهر الاصطلاح، فهل يعنى هذا أن (المصطلح)(إشارة لغوية)، يتمتع بما تتمتع به من مرجعية وتحول دلالي، أم أن هناك نسقا خاصا يحكم وضعية الاصطلاح على الاصطلاح؟! وثلتمس عند (المسدي) التساؤل نفسه في

سياق بحثه عن مصطلح للمصطلح حين يقول : "فإذا كانت الألفاظ فى اللغة صورة للمواضعة الجماعية فإن المصطلح العلمى فى سياق نفس النظام اللغوى يصبح مواضعة مضاعفة إذ يتحول إلى اصطلاح فى صلب الاصطلاح، فهو إذن نظام إبلاغى مزروع فى حنايا النظام التواصلى الأول، هو بصورة أخرى علامات مشتقة من جهاز علامى أوسع منه كما وأضيق دقة"^(١) .

ويبدو أن الأصل الذى بنى عليه (المسدى) مفهومه قد بلغ من اليقين ما جعله أمامنا بهذه البساطة، بيد أننا لو أوغلنا درجة أكثر عمقا فى هذا الأصل لوجدنا أن القواعد بحاجة إلى التوطيد قبل رفعها .

إن (الإشارة اللغوية) ما هى إلا نتاج لتواطؤ الذاكرة الجمعية على (مدلول) لـ (دال) اعتباطى العلاقة - غالبا - مع صورته العينية، والمصطلح العلمى أو الأدبى ما هو إلا مصطلح على مصطلح، التقت فيه أيضا الذاكرة العظمى - فى كل حقل معرفى - على مدلوله ودلالته، غير أنه حقيقة مجردة، يفترض فيه انعدام فعالية العلاقة بين الصوت وصورته العينية، مع تمتعه بفاعلية الصورة الذهنية، ومن ثم يستوجب عنصر المرجعية اللغوية كما هو شأن الإشارة اللغوية (المصطلح الأول)، كما يستوجب أيضا عدمية الاعتباطية، الأمر الذى يدخله فى فلك ثابت غير متحول، ويخرجه فى الوقت نفسه من فلك الجهاز اللغوى الإشارى، ليضعنا فى مشادة غير منقطعة من القضايا، خاصة إذا كان هذا المصطلح يتمتع بحقه الإرثى فى جذوره المقتطع منها، كما هو الحال مع مصطلح (الأسطورة)، الذى يتمتع بصورة عينية لإشارته اللغوية تتمثل فى الطقوس والشعائر الدينية الأولى، وإذابه يدخل فى سلسلة من الانسلاخ اللغوى تتسلخ معها المفاهيم المرجعية - تبعا للتواطؤ والشيوع - فى أطوار مختلفة من حياة المصطلح (كما سيأتى بعد) .

من هنا تأتى الحاجة إلى مفهوم محدد للمصطلح يراعى قوانين البيئة المقتطع منها والداخل عليها، كما يستوجب الأمر الفصل بين مصطلح يحيا بيننا مع إدراك مداخلته وشانكيته ومحاولات تنقيته، وما استحدثه العلم من أصول معيارية لوضع مصطلح جديد .

وانطلاقا من الأصل، يجدر الفصل بين الإشارة اللغوية أو الكلمة والمصطلح، فإذا كان اللفظ يعنى الصوت المنطوق؛ فإن الكلمة تعنى اللفظ الدال على معنى^(١)، وهى أكثر تحديدا عند (فلبر Felber) "رمز لغوى يتألف من صيغة الكلمة [الصوت الدال] ومضمون الكلمة [المدلول] تضمها وحدة لا تنقسم [ثبات

منهج الإرسال الدلالي بين الصوت وصورته الذهنية^(١٠)، ثم يؤكد (فلبر) على خاصية الاعتباطية في وضعية الإشارة، والتي تتحقق من خلالها ظاهرة المترادف، والمرونة الدلالية في سياقات مختلفة فيقول: "وقد تتسم معانى الكلمة بالتعدد أى بظلال مختلفة للمعانى". ولا بد أن يتوافر للكلمة قدر كبير من المرونة حتى تلبي كل حاجات التواصل في اللغة المشتركة، بيد أن المعنى المحدد إنما يثبتته السياق أى أن عماد الكلمة سياقها^(١١)، وهو أمر طبيعي بالنسبة لإشارة اعتباطية في علاقة صوتها الدال بصورتها العينية، لها أكثر من مرادف في مرجعية اللغة، وبالتالي لا يمكن الفصل بين مدلول وآخر إلا من خلال السياق الذى يوجه منهج الإرسال الدلالي، حيث يتأرجح بين الحتمية وطلاقة الدلالة؛ وفقا لدرجة الاعتباطية في الإشارة؛ ووفق وضعها في السياق؛ لا بصفتها إشارة مفردة، فـ (المطر) إشارة لغوية مفردة تحكمها العلاقة بين (الصوت المنطوق) وقطرات الماء الساقطة من السحب، و(الأبيض) إشارة لغوية مفردة تحكمها العلاقة بين (الصوت) وذلك اللون الذى تواطأ الناس عليه، غير أن (المطر الأبيض) علاقة أخرى تختلف إلى حد كبير عن الإشارتين السابقتين في وضعيتهما الانفرادية، وهذه العلاقة تنشأ عنها علاقة أخرى إذا ما سقط هذا (المطر الأبيض) من (جسد الحلم) أو من (شجر الأحزان).

فالكلمة تتمتع بلغة عامة ذات دلالة عامة تختلف في تقييد مدلولاتها (تصوراتها) بالصوت الدال عن المصطلح الذى يتمتع بلغة خاصة ذات دلالة خاصة محددة وواضحة، يرتبط فيه الصوت الدال بالتصور^(١٢)، لذا يقول عنه (فلبر) إنه "رمز لغوى يتألف من الشكل الخارجى والتصور (وهو معنى من المعانى يتميز عن المعانى الأخرى داخل نظام من التصورات"^(١٣).

وقد نفهم من اصطلاح (فلبر) - الذى عابه استخدام مصطلح (رمز لغوى) بما قد يدخلنا في المرجعية والتعسفية للعلاقة الرمزية عند (سوسير)^(١٤) - أنه وضع المفهوم في منطقة التواطؤ التى أقرتها الذاكرة الجمعية بعد رحلة من التحول الدلالي نتج عنها مجموعة من المترادفات، ليقصينا تماما عن العلاقة بين (الدال) وصورته العينية حيث المنطقة التى تشهد فعالية الاعتباطية، الأمر الذى يجعلنا نفترض ثبات (المدلول) أيما كان وضع (اللفظ) في جهاز اللغة، ذلك لأن (المدلول) يخص تصورا واحدا بين مجموعة من التصورات يؤكد (فلبر) على الفصل بينها حتى يتمتع المصطلح بالمحدودية.

فـ (النص) ظل يعمل كإشارة لغوية ربما طويلا من الزمن حتى حدثت ثورة علم اللسانيات Linguistics التي أطاحت بكثير من المفاهيم، وأحلت محلها من خلال النقد ما بعد البنيوي - عند (بارت) و (لوتمان) خاصة - الكثير من التوجهات النقدية التي تفرق بين (العمل) و (النص)، لتضفى مفهوما جديدا على (النص)، وتخرجه من الإشارة اللغوية إلى دائرة المصطلح التي استجلت تصورا واحدا محددا تم التواطؤ عليه من بين تصورات أخرى^(١٥)، ومع ذلك سوف يظل استخدامه في الحقل المنتزع منه، والمنزوع فيه، على ما هو عليه من مراوغة بين الإشارة اللغوية والمصطلح؛ ما دامت الدائرة العرفية الاصطلاحية أضيق من الدائرة العرفية للإشارة اللغوية.

بيد أن هذه الدائرة تكون أكثر اتساعاً، وعلى النقيض، إذا كان المصطلح (اسم علم)، كما يقول (تمام حسان)، غير أنه يؤكد على وحدة مدلول المصطلح في الوقت الذي يتعدد فيه مدلول اسم العلم، "فالمحمدون كثيرون في هذا العالم، ولكن مدلول النفس لا يتعدد، وكذلك الهيولى والماهية وهلم جرا . . . ولو سمح للاصطلاح أن يستخدم استخدام اسم العلم . . . لتعطل النشاط العلمي وعمت الفوضى كل فروع المعرفة، ولتخبطت الأفهام في تحديد المقصود بكل اصطلاح فنى؛ وأول شروط النشاط العلمى الوضوح والدقة"^(١٦).

والواقع أن الاسم العلم له خصوصيته حتى في وضعه كإشارة لغوية - كما سبقت الإشارة - ولكن صاحب (الأصول) يحاول أن يرتقى بمفهوم المصطلح إلى درجة الدلالة العددية، فدلالة الرقم واحد في حقل العدد تصل إلى أرقى حالات التجريد ولا يحتمل أن تعنى اثنين، أو ثلاثة، ذلك حين يقرر أن "مدلول النفس لا يتعدد"، وهذا ما يسعى المصطلح إلى تحقيقه، ولكن هيئات أن تسعفه الوسيلة، والمقصود بالنفس هنا، النفس الإنسانية التي يكفيها في تفردا بصمة الإنسان، فهل يمكن أن يصل المصطلح (العلمى أو الأدبى) - لأن الثانى غايته تجريدية علمية أيضا - إلى هذه الدرجة من النقاء؟

وعلى الرغم من ذلك، فإننا نجد من يتوسل بالخصائص لي طرح مفهوما فى ظاهره الخصوص، وفى باطنه العموم، فيقول : "كل مصطلح شكل Form ومفهوم Concept وميدان أو حقل Subject field . أما الشكل فهو اللفظ أو الألفاظ اللغوية التى تحمل المفهوم . . . وأما المفهوم فهو الصورة الذهنية التى يشير إليها المصطلح، سواء أكانت صورة لمدلول حسى أو عقلى . ويشترط فى المفهوم الاصطلاحى أن

يكون محددا واضحا المعالم، وأن تكون دلالة الشكل الاصطلاحي عليه دلالة إشارية عرفية وأما ميدان أى مصطلح فهو مجال النشاط الذى يستخدم فيه . ويختلف مفهوم المصطلح الواحد باختلاف المجالات التى يستعمل فيها^(١٧) . فإذا ما كان الشكل هو الألفاظ اللغوية التى تحمل المفهوم؛ فإن ذلك أيضا لا يمنع أن تدخل معه مفاهيم أخرى غير مصطلحية تحملها هذه الألفاظ، وكون المفهوم صورة ذهنية حسية أو معنوية؛ فإنه لا يمنع التداخل بين التصورات المختلفة للفظ الواحد، كما أن كل دلالات المترادفات للفظ الواحد عرفية أيضا، أما أن تتحول دلالة المصطلح باختلاف المجالات المستعمل فيها - إطلاقا - فذلك تصدع فى المفهوم يفتح الباب على مصراعيه أمام العديد من القضايا التى قد تفقد المصطلح هويته؛ ومعها شفرة النص الموثقة التى تحكم النهج العلمى فى الخطاب؛ وتحول اللغة المصطلحية من مستوى المصطلحات إلى مستوى الكلمات (التي يحكمها السياق) وفق ما أشار إليه (فلبر) .

إن مصطلح (فلاش باك) حينما يأتى من مجال السينما إلى مجال النقد الأدبى، وهو حقل معرفى ودلالى يختلف إلى حد كبير عن الحقل الأول، إنما تتحدد هويته كمصطلح بما شاع والتقت عليه الذاكرة العظمى من تصور محدد يحتم عليه الفاعلية بالدلالة نفسها فى الحقل الجديد . أما مصطلح (الانحراف) والذى يعمل فى مجالات مختلفة، منها (النحوى)، و(اللغوى)، و(الأسلوبى)، و(البلاغى)، فإنه لا بد وأن يحتفظ من خلال صورته الذهنية على دلالة ثابتة للتصور، وتتحدد هويته فى كل مجال من خلال الإضافة، كأن نقول : الانحراف النحوى، أو الانحراف الأسلوبى، ... إلخ، وفى الآن ذاته يجدر مراعاة الاختلاف بينه وبين ما يتداخل من تصورات مصطلحات الحقل المعرفى الجديد دلاليا مثل العدول، والالتفات، ... إلخ .

وعلى حد تعبيره يطرح (محمود فهمى حجازى) أفضل تعريف أوربى للمصطلح يقول : "الكلمة الاصطلاحية أو العبارة الاصطلاحية مفهوم مفرد أو عبارة مركبة استقر معناها أو بالأحرى استخدامها وحدد فى وضوح، هو تعبير خاص ضيق فى دلالاته المتخصصة، وواضح إلى أقصى درجة ممكنة، وله ما يقابله فى اللغات الأخرى ويرد دائما فى سياق النظام الخاص بمصطلحات فرع محدد فيتحقق بذلك وضوحه الضرورى"^(١٨)، ويعقب (حجازى) مؤكدا وجوب وضوح الدلالة واتساقها داخل الحقل الدلالى الواحد، مفرقا بذلك بين (الإشارة

اللغوية) و (المصطلح)، حيث تتمتع الأولى بالتعدد الدلالي، وفق توجه دفة السياق، بينما (المصطلح) له دلالة الثابتة المحددة مهما اختلف السياق . والمفهوم الأوربي يتفق بذلك مع ما طرحه (فلبر)، في حين تبقى قضية (الكلمة) كإشارة لغوية حين تدخل مجال المصطلح (كمصطلح على مصطلح) قائمة، وهو ما يشير إليه (حجازي) بقوله : "أما الكلمات التي لها استخدام في اللغة العامة ولها استخدام اصطلاحي، فإنها تدخل في الاستخدام الاصطلاحي مجالا دلاليا جديدا، ويكون معناها ضيقا وخصوصا فتكتسب في هذا المجال الجديد دلالة اصطلاحية محددة ومباشرة"^(١٩)، وهو ما أشار إليه أيضا (فلبر) بالتصور (المعنى) الذي تمت المواظاة الاصطلاحية عليه من بين العديد من التصورات .

وعلى الرغم من أن المفهوم الأوربي معنى بالمصطلح (term) كما نفهم من السياق إلا أن العبارة الاصطلاحية (Idiom) لها مفهوم مغاير تماما؛ اعتبره (عز الدين إسماعيل) وصفا لما آلت إليه عبارة "كثير رماد القدر" في مثال (الرجلاني) على (معنى المعنى)^(٢٠)، ويقول فيه (كودن Cuddon) "هو شكل من أشكال المصطلح (التعبير الاصطلاحي) والتركيب أو العبارة، وهو خاص باللغة، وغالبا ما يكون لديه معنى غير معناه النحوي أو المنطقي"^(٢١).

بينما يرى (ديفيد كريستال David Crystal) في مفهوم العبارة الاصطلاحية (Idiom) أنه "من وجهة النظر اللغوية فإن معاني الكلمات وحدها لا يمكن تلخيصها لكي تعطى معنى التعبير المصطلحي ككل متكامل . ومن وجهة النظر التركيبية لا تسمح الكلمات في الغالب بالتغير المعتاد الذي نظهره في السياقات المختلفة، ويشير بعض اللغويين إلى العبارات الاصطلاحية على كونها عبارة عن تعبيرات جاهزة . ويشير علم المصطلحات البديلة (Alternative terminology) إلى العبارات الاصطلاحية على أنها انتظامات معتاد عليها . وهناك نقطة قد أثارت جذب مناقشات هامة، هي المدى الذي يمكن أن تكون عليه درجات وأنواع العبارات الاصطلاحية، فبعضها يسمح بدرجة من التغير الداخلي وتكون أكثر أدبية في معناها أكثر من الأخريات"^(٢٢)، كما هو ملاحظ في عبارة (كثير رماد القدر)، (عريض القفا)، ومنها في الانجليزية (Dont no the cat out the back) (اكتم السر)، (To call spede aspede) (الحقائق المرة) . وكلها عبارات يبدو باطنها غير ظاهرها لا تكائها على لغة مجازية تحولت بفعل الزمن وكثرة الاستخدام من اللغة المجازية إلى اللغة العادية، وفي الوقت نفسه بقي بناؤها الشكلي على ما هو عليه من

(الانحراف) اللغوى فى التركيب فأصبحت أشبه باللغة الاصطلاحية نظرا لتواطؤ الناس واصطلاحهم على (انحراف) دلالتها.

و(الكلمة الاصطلاحية) قد تحدث لبسا مع الكلمة كإشارة لغوية أيضا، فتتبعها فعالية علاقة (الصوت) بالشئ أو (الصورة العينية)؛ فتجر معها الاعتبارية، وهو ما يتنافى مع استقرار المعنى ووضوح الدلالة إذا ما جرت هذه (الاعتبارية) المعنى إلى التحول الدلالى.

غير أن ذلك لا يقلل مطلقا من شمول المفهوم وفق ما طرحه (حجازى) خاصة وأنه يقنن سمات محددة للمصطلح أهمها تحديد المعنى مفردا، وداخل جهاز اللغة، وكذلك داخل التخصص الدقيق، بل وداخل المصطلحات الخاصة بهذا التخصص الدقيق، وهو ما يعنى بـ (الحقل الدلالى الواحد) أو (الحقل المعرفى المتخصص)، وسوف نرى أهمية ذلك حين مناقشة القضايا، ذلك فضلا عن الفصل بين (الكلمة) كإشارة لغوية والمصطلح - من خلال المضمون لا الشكل - فى طلاقة الأخير فى فعاليته وارتباط التوجه الدلالى فى الأولى بالسياق.

ثم يبقى بعد ذلك لمفهوم (فلبر) لـ (التصور) - كبديل للمعنى فى المفهوم الأوربى - سمت الدقة، لأنه أهمل العلاقة الاعتبارية بين الدال والشئ العينى، لأن (التصور) ينحصر فى علاقة الدال بالصورة الذهنية بما يقينا مزلق الالتباس فى اعتبارية المصطلح إذا اتكأ على المعنى على إطلاقه، فالتصور عند أرسطو "هو إعادة بناء الشئ الموجود، الشئ الحقيقى، وفى هذا البناء يرد العقل إلى وحدة الفكر الكلية"^(٢٣)، أما (كلوزمير Klausmeier) فيصفه بالبيانات المرتبة عن صفات شئ أو أكثر^(٢٤)، بينما يضيق حدوده (إيزر Isoir) فيعتبره وحدة فكرية يعبر عنها مصطلح أو رمز حرفى أو أى رمز آخر^(٢٥)، ومن هنا نصل إلى تجريدية التصور بما يفضى إلى تجريدية الدلالة ليكون مرده فى النهاية إلى معنى واحد محدد.

ذلك فى الوقت الذى لما يزل فيه (توفيق الزيدى) على إصراره على أن (المصطلح العلمى) ينعم بالاعتبارية فيقول: "إن الذى نريد أن ننتهى إليه هو أن العلاقة بين المتصور والرمز فى المصطلح العلمى / التقنى إنما هى علاقة اعتبارية، لذا يمكن أن يكون رمز المتصور العلمى / التقنى صورة أو كلمة أو حروفا أو أعدادا فإن استعملنا كلمة "ماء" فى الرصيد اللغوى العام، فإنها مصطلح كيمائى تتخذ الرمز الحرفى العدى : H_2O [H₂O]^(٢٦).

ولو حاولنا تجريد المفاهيم؛ لوجدنا أن ما يعتبره (الزیدی) مصطلحا كيمائيا ليس إلا (رسما أيقونيا) أو (مثلا) لإشارة لغوية شأنه شأن كل المركبات الكيمائية التي يشار إليها بأحرف أثبتت التجربة العملية تصورها الأوحده من خلال الحقل المعرفي المتخصص، لا من خلال التواطؤ؛ من بين تصورات عدة، وهو لا يتطلب شيوعا؛ بل يتطلب إخبارا، من خلال سلطة معرفية تفرض نواحيها قسرا على المجتمع، ولو كان للمصطلح هذه الصلاحية، لقضى الأمر واستوى أمره.

ولا يمكن أن نعتبره إشارة لغوية، لأنه علاقة دالة بعينية الشيء، لم تكن اعتباطية، بل هي مقننة الوضع من خلال التجربة العملية التي أثبتت أن جزيء الماء يتكون من ذرتي هيدروجين وذرة أكسجين ليصبح (مثل) الماء، أو أيقونه هو الصورة المطابقة لدلالة واحدة وتصور أوحده هو (يد ٢ أو H_2O).

وإذا قلنا مع (الزیدی) باعتباطية المصطلح العلمي، ما بقيت على الأرض حقيقة علمية واحدة ثابتة؛ إذا ما ابتغت مرجعيتها من سبيل المصطلح، ولم يتحول ذلك الثبات من خلال سلطة التجارب العلمية والعملية التي يتحقق من خلالها الإحلال والإزاحة خاصة فيما أشار إليه.

وفي الوقت الذي نتفق فيه مع (الزیدی) في نفي الاعتباطية عن المصطلح الأدبي^(٢٧)، نجد أنه يتفق معنا أيضا وبطريق غير مباشر في نفيها كذلك عن المصطلح العلمي في سياق تأصيله له بما يتنافى مع فرضه الاعتباري، فيقول "إذ غاية الاصطلاح الأساسية هي المعيارية عامة، وهي في موضوعنا " التتميط" فانغلاق المصطلح يساعد على التتميط. وهي ما عليه فعلا المصطلحات العلمية التقنية، إذ هي أحادية المرجع وغالبها أحادي الرمز. بل إن ذلك الانغلاق هو الذي يضمن (عالمية) المصطلح"^(٢٨)، فكيف يتسنى إذن لمصطلح مخلق، أحادي التصور وأحادي الصوت الدال أن ينعم بالاعتباطية تلك التي يمكن أن تدخله في فلك التحول الدلالي وعدم الثبات المرجعي حتى يتجاوز حدود الثقافات واللغات ويصل إلى عالمية الخطاب؟!

نختلف إذن - حتى الآن - على حد التعريف بين الجمع والمنع، وقد لا نختلف على أن للمصطلح شرطين أساسيين، كما يقول (شكري عياد) و (سامي البدرأوى)، هما الشيوخ، وتحديد الدلالة^(٢٩)، أما حد التعريف - كما يقول المناطقة فهو قانون "يرتكز على فصل منطقي بين هويتين تتوزع إليهما العناصر الداخلة في

تركيبية الحد : هما هوية الأجزاء التي تتضافر على تعريف الظاهرة تعريفا عضويا إذ تحصر معطيات البنية الذاتية . ثم هوية العناصر التي يتألف منها تعريف الظاهرة وظيفيا بحيث تقدر منزلة الأجزاء المساهمة في تركيب الكل من حيث تحويل البنية الذاتية إلى وظيفة إنجازية^(٣٠) .

وهذا هو المغزى وراء محاولة تحديد معيارية لوضعية الاصطلاح اللغوي ثم (الاصطلاح على الاصطلاح) أو (المصطلح)، لأنه فيما يبدو - حتى الآن - أنه قد انقطعت السبل عند الهوية الأولى وحسب، بينما تبقى مسألة تحويل البنية الذاتية إلى وظيفة إنجازية حجر عسرة أمام المفهوم، وعدا مفهوم (فلبر) الذي فصل بين الدال والصورة العينية، والدال والصورة الذهنية؛ حينما وضعنا في دائرة (التصور) المنوط بها فعالية العلاقة الثانية، وإن كان هو الآخر لم يقنن مسألة صياغة المصطلح من (الإشارة اللغوية) وشرعيتها الدلالية بما فيها من نسبة اعتبارية، فإن المصطلح - عدا ذلك - لا يمكن له التمتع بدلالة تجريدية مطلقة ومحددة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، كيف يمكن الفصل وظيفيا بين (الكلمة) و (المصطلح) خاصة إذا اعتبرنا سياقاً يعمل فيه (المصطلح) هو أحد السياقات التي تتغير دلالة (الكلمة) تبعاً له .

وكلمة (المصطلح) في اللغة "مصدر ميمي للفعل (أصلح) من المادة (صلح)؛ حددت المعجمات العربية دلالة هذه المادة بأنها (ضد الفساد) . ودلت النصوص العربية على أن كلمات هذه المادة تعنى - أيضاً - الاتفاق، وبين المعنيين تقارب دلالي، فإصلاح الفساد بين القوم لا يتم إلا باتفاقهم"^(٣١) .

وهذا هو أساس (المصطلح) كوحدة لغوية من حيث الاشتقاق اللفظي لمنطقة عمل العلاقة بين الصوت وصورته الذهنية الوضعية، في حين أن (اللفظ) في أساسه أيضاً (إشارة لغوية)، فالقول بأنه "وحدة لغوية دالة أو عبارة"^(٣٢) لا يحصر حتى مجرد هوية أجزاء البنية الذاتية في حد التعريف لأنه لا يتعدى (اللفظ) الإشارة في جهاز اللغة، والتعريف "هو الوصف اللفظي لتصور ما يسمح بالتفريق بينه وبين تصورات أخرى داخل منظومة التصورات . وثمة صلة وثيقة بين التعريف ووضع المصطلح في بيئته أو منظومته، فتعريف المصطلح صنو لتحديد هويته بالنسبة للمصطلحات الأخرى"^(٣٣) .

هذا وينسب إلى (كوكبي) (أحد لغوي مدرسة براغ ١٩٣٥) أحد التعريفات الحديثة للمصطلح يقول "المصطلح كلمة أو مجموعة كلمات من لغة متخصصة

(علمية أو تقنية ... إلخ) يوجد موروثا أو مقترضا ويستخدم للتعبير بدقة عن المفاهيم وليدل على أشياء مادية محددة^(٣٤)، ليستمر الخلط بين الكلمة والمصطلح، فضلا عن إهماله أحد ركني المصطلح الأساسيين وهو (التواطؤ والشيوخ)، ربما لافتراض التعريف أن يتسق ذلك بالضرورة مع المتوارث أو المقترض، ثم هو يغفل موقف هذه الكلمة أو الكلمات من الاعتبارية، أما ما يحسب للتعريف فهو تحديده لمنبع المصطلح؛ مالم نعتبر ذلك أمرا بدهيا تشمله بالضرورة وضعية اللغة وأسس الاصطلاح.

وأمام هذه الشبكة العلائقية المترامية الأطراف يقف (عز الدين إسماعيل) موقفا إنسانيا مشفوعا بموضوعية علمية حينما يقرر أن كلمة (Terminology) تشير في أصلها إلى معنى دراسة الحدود boundaries، "فالمصطلح هو إذن (الحد) أو الخط المعين للحدود؛ فهو يمثل حقلًا يمكن العمل في نطاق حدوده؛ ضمانا لعدم التشتت والضياع"^(٣٥) وهذه هي الحقيقة العلمية التي تضع المصطلح على قدره من الأهمية في المفهوم والمصدق، غير أن الجانب الإنساني يتمثل في أن المصطلحات "شأنها شأن كل الحدود الوضعية، حتى تلك التي فحصت فحصا دقيقا، تؤول إلى طبيعة اجتماعية واعتباطية بصفة أساسية؛ فهي - لذلك - ليست حدودا طبيعية أو حتمية كما نفترض أو نتوهم..."^(٣٦).

وصحيح أننا بشر، "وكل ابن آدم خطأ"، وصحيح أن "المصطلح ليس وجودا طبيعيا... وليس أمرا إلهيا... وإنما هو نظام يصنعه الإنسان للإنسان"^(٣٧)، ولكن ليس صحيحا بأي حال من الأحوال أن يكون الخطأ هو الأساس أو مغبة الوقوع فيه هي الأصل، فالحدود الوضعية التي يضعها الإنسان هي بالتأكيد حدود واجبة، ولكن يقع الخطأ أو يتسرب من ثغرة في صياغتها، لا من أحقية الوضع من عدمه، وإلا لما جعل الله لأدم في علمه الأسماء أهلية لسجود الملائكة له^(٣٨).

إن (عز الدين إسماعيل) يحصر إخراج المصطلح من سياق المحدودية، في الطبيعة الاجتماعية، والاعتباطية، وهي حقيقة علمية في شقها الأول، وقضية جدلية في شقها الثاني، وإذا رددنا ذلك إلى الأصل الذي انطلق منه التأصيل لوجدنا أن الطبيعة الاجتماعية تنحصر في التواطؤ والتقاء الذاكرة العظمى على تصور محدد لأحد تصورات العلاقة بين الصوت الدال وصورته الذهنية، وهذه هي لسعة النحل في مفهوم المصطلح، فالمصطلح لن يكون مصطلحا إلا بما اصطلاح الناس

عليه، فيأتى التواطؤ على تصور محدد لا يتحقق إلا بالشيوع، وهو نشاط اجتماعى مطلق ومعقد فى الوقت ذاته، قد تنشأ عنه اختلافات بين الرفض والقبول، أو التفرد والمشاركة فى حقيقة (التصور)، ولعل هذا ما يعنيه (عز الدين) بدرجة التواطؤ أو الاتفاق.

أما القضية الجدلية فمردها إلى إعمال (الاعتباطية) فى دائرة المصطلح، وإن كان ثمة قضايا نشأت عن ذلك فمردها إلى الخلط بين (المصطلح) و(الإشارة اللغوية) من ناحية، أو الخلط بين (الصوت) وصورته العينية، و(الصوت) وصورته الذهنية؛ حين تحديد الاتفاق من عدمه على تصور معين من ناحية أخرى، وذلك مثلما حدث مع مصطلح (النص) فى الحالة الأولى، ومع مصطلح (الأسطورة) فى الثانية حينما وضعت كإشارة لغوية تدل على صورة عينية تمثلت فى الطقوس والشعائر الدينية، فى تواطؤ أول، ثم كانت دلالتها على الخرافة فى تواطؤ ثان، وعلى الحكاية المرتبطة بعقيدة معينة فى تواطؤ ثالث، ثم تجريدية النص وطلاقتها الدلالية (بأسطرته) فى تواطؤ رابع . . . وهكذا (كما سيأتى بعد)، ولا يمكن أن نعتبر ذلك تحولا دلاليا، لأن (اللفظ) فى آن واحد يمكن أن يدل على أحد التصورات الذهنية السابقة (كمصطلح) وليس (كإشارة لغوية).

على هذا الأساس يمكن تقبل مقولة (عز الدين) : "المصطلح إذن كحد اجتماعى عرفى ولكن فى مجال المعرفة، وهو كذلك حد غير محكم أو مطلق بصورة نهائية، ولكنه يظل - فى ارتباطه بالمجال العرفى - مفتوحا ومتأثرا بما يطرأ على هذه المجال من تطور ونمو عبر الزمن أو انحسار وتراجع"^(٣٩)، على أن يكون ذلك حكم وسيلة وليس حكم غاية أو نتيجة.

إن المصطلح تكمن فعاليته فى كونه تصورا أو حدا تواطأ عليه الناس وشاع من بين تصورات عدة لعلاقة الصوت الدال بالصورة الذهنية، ومن ثم فإن العلاقة بين "الصوت" الدال والصورة العينية والمنوط بها فعالية الاعتباطية قد لا تدخل فى أصل الاصطلاح ولا التواطؤ والشيوع، وهذا أدعى أن ينفى صفة الاعتباطية عن المصطلح، ثم هو لما يزل على فعاليته فى تداول المادة المعرفية المرجعية من خلال ذلك التصور الأوحى، ولا بد لهذه المادة أن تتمتع بحقوقها المعيارى فى التداول، وأن تتحصن بقدر غير يسير من المناعة فى مقاومة التحول الدالى، حفاظا على الأصول وتجريدية الفكر وعلمية التوجه، وهو ما يتطلب بالضرورة تجريد المصطلح من الاعتباطية . . . وإذا كانت الإشارة اللغوية تتمتع

بانطباعها وفق توجهات السياق؛ فإنما يرجع ذلك إلى كينونتها التي تتشكل على المستوى الذهني من عدة تصورات هي مرادفات المعنى ومثيرات الدلالة، وما نسق السياق إلا اتساق للفكر المطروح؛ بين مسار الدلالة العامة؛ ودلالة أحد تصورات هذه الإشارة.

ولما كان للمصطلح تصور أوحده وقع عليه التواطؤ والشيوع، فإنه ليس ثمة فرصة للاختيار لعدم توفر البديل، من هنا يأتي ثبات الدلالة في المصطلح أيما كان السياق الواقع فيه، وهو ما يترتب عليه أيضا (افتراض) عدم اختلاف دلالاته باختلاف الحقل الدلالي، لأنه - فقط - ليس من التوجه العلمي فرض معايير حقل معرفي على آخر، فلكل حقل نواحيه واتجاهاته، ولا يفترض جدلا أن ينتقل مصطلح من حقل العلوم الطبيعية ليعمل في حقل النقد الأدبي بمعية أصحاب الحقل الأول، ما دام لكل حقل سلطته المعرفية التي تحكم شرائعه؛ إلا إذا اتسقت كلتا المعياريتين على نظرية عامة تشدهما على قالب واحد.

وإذا كانت الإشارة اللغوية نتاجا لتواطؤ الذاكرة العظمى على تصورات عدة في مراحل مختلفة، تحققت نتيجة التحول الدلالي بفاعلية اعتبارية العلاقة بين صوتها الدال وصورتها العينية وكذلك باختلاف الجماعات البشرية على التواطؤ والشيوع في أماكن مختلفة وأزمنة مختلفة، ثم هي حافظت على مرجعية هذه التصورات من خلال فعالية العلاقة بين الصوت الدال والصورة الذهنية - فإنه يمكن بقليل من التحرر، وكثير من الالتزام حسبما تراءى من أصول اعتبارية القول بأن المصطلح :

إشارة لغوية^(١٠) دالة، مفردة أو جملة، متوارثة أو مستحدثة، تعطل عمل العلاقة فيها بين الصوت الدال والصورة العينية، وتواطأت الذاكرة العظمى فيها على أحد تصورات العلاقة بين الصوت الدال والصورة الذهنية، يفترض ألا تختلف دلالاته مهما اختلف الحقل الدلالي الواقع فيه.

والقليل من التحرر فيما ينبغي أن يكون عليه الحد الجامع المانع لهذا المفهوم، وافترض الثبات مسألة موضوعية تخضع لسلطة أصحاب كل حقل معرفي على حقلهم.

جـ دوى المصطلح

لم يكن (ياكيسون) ليستعين بنظرية الاتصالات إلا بغية تأطير عناصر الاتصال، وتقعيدها على أساس علمى تجريدى يحاول جمع العالم على لغة واحدة، أو على الأقل على معيارية لها تحكم أصول التفكير البشرى، وتضع له الركائز التى يمكن أن يتوكأ عليها، شأنه فى ذلك شأن الفلاسفة والمناطق فى انطلاقاتهم بالاستدلال والقياس من خلال الاتكاء على الأصول، لدرجة يخال معها صعوبة نقض البناء دون كشف المغالطة التى ارتكزت عليها القواعد، وهو نفس المبدأ والأساس الذى تنطلق منه العلوم التجريدية النظرية، والعلمية، وإن كانت الأخيرة تحاول تحقيق ذلك من خلال التجربة.

ولم تكن هذه النظرية^(٢٢) أيضاً إلا مجموعة من المفاهيم المجردة المصوغة فى شكل مصطلحات (سنة) تحدد من خلالها عناصر أى اتصال بشرى أياما كانت اللغات المتواصل بها بما فيها لغة الصم والبكم، وهذه العناصر الستة هى (المرسل)، (المستقبل)، (الرسالة)، (قناة الاتصال)، (السياق)، (الشفرة)، فأى اتصال لابد له من (مرسل) هو الشاعر فى (النص الشعري)، والناقد فى (النص النقدي)، و(مستقبل) هو المتلقى فى الحالتين و(رسالة) هى مضمون النص أو جمالياته، أو ما يسمى بالأثر عند (بريدا)، أما (قناة الاتصال) فهى الوسيلة التى يتحقق من خلالها الاتصال أو "ما يرجع إلى القول نفسه" كما يقول (القرطاجنى)^(٢٣)، كأن تكون القصيدة الشعرية عند الشاعر، أو النص النقدي عند الناقد، أما (السياق) فهو "المقول فيه" عند (القرطاجنى)^(٢٤)، أو الأصول الفنية التى تحكم المقول، فإذا قلنا سياق الشعر الجاهلى؛ فإنما نعنى عناصره الفنية الثابتة المتعارف عليها فى تقنية الكتابة التى تشمل المقدمة الطللية، ثم وصف الدابة أو الراحلة، ثم وصف الرحلة، ثم الدخول فى الغرض ... إلخ، أى أنه "تقليد أدبى راسخ" كما يقول

(الغذامى) (٤٥)، أما (الشفرة) فهي اللغة الخاصة بالسياق والمنوط بها حمل المادة المعرفية أو الدلالة الجمالية، وعليها يقع عبء إحداث التحولات فى السياق بالسلب أو الإيجاب، كما أنها المستولة عن حفظ درجة خصوبة البنية النصية ودرجة عقمها، على أن تكون فى جميع الأحوال متفقا عليها بين (المرسل) و (المستقبل)، وإلا ما وصلت (الرسالة) وما تحقق الاتصال، وإن تحقق؛ يتحقق بصورة مشوهة كاتصال خاطئ (٤٦) .

ولنا أن نتصور مدى خطورة ذلك الاتصال الخاطئ فى المجال العسكرى، على أن تكون نفس الأهمية والخطورة فى مجال الفكر والفن إذا اعتبرناهما الأساس الأول الذى يحكم تغيرات المجتمع فى منحاها نحو التطور، وإذا اعتبرنا جل ثورات الأرض نحو التقدم قادما الفكر والفن قبل أن يقودها القائد العسكرى .

على هذا القدر من الأهمية تأتى (شفرة) النص فى توجهات الخطاب النقدى، وكما أن لكل علم خطابه، فإن لكل تخصص فيه شفراته الخاصة به، وفى المجال الطبى مثلا، فإن شفرات التواصل بين الأطباء ما هى إلا مصطلحات علمية مقننة يخاطب بها الطبيب زميله من أدنى الأرض إلى أقصاها مهما بعدت الشقة بينهما، وأياما كانت اللغة القومية لكل منهما، وأياما كانت ديانتهم، وعاداتهم، ولونيهما، إنها اللغة التى لا تعرف عنصرية أو شعوبية .

لم يكن (فوستر) إذن مبالغا حين طمح إلى وضع أسس التوحيد المعيارى للمصطلح كأسس عالمية (٤٧)، وإن كانت ثمة خصوصية للمصطلح الأدبى فى هذا المجال؛ فإنما ترجع إلى كونه نتاجا شرعيا لأداب الشعوب، تلك التى يقع على عاتقها حماية اللغة القومية لكل أمة من الأمم، بل وحماية تداعياتها التراثية، وحاضرها الثقافى والاجتماعى والأمنى، الأمر الذى يخضع المصطلح لآلية فقه اللغة، ويصبح له ماله وعليه ما عليها؛ فى معترك الاحتكاك بين اللغات، والذى غالبا ما تنتصر فيه لغة الحضارة الأرقى والأسبق إلى الاصطلاح .

وليس معنى أن يتكئ (فوستر) على اللغة اللاتينية فى المصطلح العلمى؛ كأساس علمى؛ إهماله باقى اللغات الأخرى، ولكنه فى الوقت نفسه يؤكد على ضرورة وجود المقابل، وما لم يكن فإنه يعتمد لغة المنبع . وإذا كان المصطلح يبحث عن عالمية الخطاب؛ فإن هذه العالمية المصطلحية قد تحققت بالفعل بالنسبة للمصطلح العلمى، أما بالنسبة للمصطلح الأدبى، فإنه بات عليه أن يجمع شتات هويته قبل أن يلاحق ركض قضاياءه .

وشفرة المصطلح هي شفرة خاصة، تختلف بالضرورة عن شفرة القصيدة في كونها وحدة نمط سياق يعنى بالنهج والخطاب الذهني، وهي شفرة غير متحولة إلا من خلال التواطؤ في الوقت الذي تتمتع فيه شفرة القصيدة بقدر كبير من الاعتبارية يسمح بتحويلات السياق المستمرة "فهى قابلة للتجدد والتغير والتحول، حتى وإن ظلت داخل سياقها. ويستطيع كل جيل أدبي أن يبدع شفرته المتميزة، بل إن المبدع نفسه - كفرد - قادر على ابتكار شفرته التي تحمل خصائصه هو جنباً إلى جنب مع خصائص جنسه الأدبي الذي أبدع فيه"^(٤٨)، وإلا ما اختلف سياق الشعر العباسي عند مدرسة (البديع) مثلاً عن سياق الشعر الجاهلي، والشعر الحديث عن كليهما، بل ما كان ليخرج إلى الوجود أصلاً (الشعر الجديد)، وعلى النقيض، ما لم تصل هذه الشفرة الخاصة (شفرة على شفرة كما كان اصطلاحاً على اصطلاح) إلى تلك الدرجة من النقاء التي تجمع (التواطؤ) عليها، أو ما لم يكن مستقبلها المتخصص على وعى تام بشفرات تخصصه؛ فإننا سوف نظل في عراك دائم حول ما يجب أن يقال وما يمكن أن نفهم، فلغة المصطلح الأدبي هي شفرة الخطاب التي تتحقق من خلالها نظرية المعرفة، ولا يمكن أن نتصور ناقدًا يعتمد في تحليله للنص على زكائه أكثر مما يعتمد على ما تتم عنه طبيعة النص كما يقول (سعد مصلوح)^(٤٩)، ذلك لأننا افتقدنا مرجعية تواصلية معيارية الخطاب النقدي، في حين "أن السجل الاصطلاحي في كل فرع من العلوم هو الكشف المفهومي الذي يقيم للمعرفة النوعية سياقها المنطقي بحيث يغدو الجهاز المصطلحي لكل ضرب من العلوم صورة مطابقة لبنية قياساته متى اضطرب نسقها اختلف نظامها وفسد باختلالها تركيبه فتتهافت بفعل ذلك أنسجته"^(٥٠).

والمصطلح الأدبي كلغة داخل اللغة، يشرع في نظام للتواصل يحفظ للفكر مساره وللمعرفة بغيتها في شكل تصورات ثابتة لولاها ماخرج النص على ذلك النسق من الموضوعية، وما استطاع الحفاظ على نهجه العلمي. فشفرات المصطلح وحدها هي التي تتمتع بتصوراتها بخاصية الثبات الدلالي أو المرجعية العلمية داخل جهاز لغوي يعتمد في ذاكرته الأولى على لغة إشارية تعنى بالتحول من خلال اعتباريتها ومن خلال اتكائها على المستويات البلاغية المختلفة التي تسعى لأن تحقق سياقاً جمالياً يعنى بغزارة الدلالة وخصوبة الإيحاء، ليصبح المصطلح وحده القادر على قيادة قطيع اللغة، بعد أن سبق له قيادة الفكر وإحكام النهج وتحقيق التواصل. إن المصطلح يصبح نقطة الضوء الوحيدة التي تضئ النص حينما

تتشابك خيوط الظلام، وبدونه يغدو الفكر كرجل أعمى، فى حجرة مظلمة، يبحث عن قطعة سوداء لا وجود لها (كما يقول المثل الإنجليزى) .

ثم إن الفلسفة، كبحت عقلى حر لا يعتمد على التجريب، والعلوم التجريبية، والاتصال المباشر بالأعمال الفنية - محاور ثلاثة للفكر البشرى، كما يرى (شكرى عياد)، "ومع أن كلا من هذه المباحث الثلاثة يتناول الأعمال الفنية تناولا أصليا بالكشف عن معنى (القيمة) فيها وبيان ارتباطها بالطبيعة من ناحية، وبمنشئها من ناحية ثانية، وبالجمهور الذى تعرض عليه من ناحية ثالثة"^(٥١)؛ فإن الحديث عن القيمة قد يغدو صراخا فى كهوف مهجورة؛ لأن (القيمة) وإن كانت فى جوهرها نسبية فإن منبعها وتجليها يخضع لقانون معيارى يرد إلى الطبيعة نواميسها وإلى النص قواعد وإلى الجمهور شرعية تلقيه للجمالى والفكرى، ما دام "الفن إدراكا جماليا للواقع ولأن العمل الفنى تشكيل جمالى لموقف من هذا الواقع"^(٥٢)، وما دامت (نظرية النقد) "تقف فى مكان وسط بين الأحكام والقوانين العامة التى تبحث عنها الفلسفة والعلم، والقضايا الجزئية التى يتناولها النقد التطبيقى"^(٥٣)، وكلها إجراءات معيارية ينهض المصطلح على توثيقها، ولم شتاتها فى مجاله الطبيعى بين الفلسفة والعلم باعتبارهما مجالا للنشاط الذهنى التجريدى؛ والأدب فى منحاه الجمالى، لينشط المصطلح نشاطا شرعيا مؤكدا حقيقة التواصل فى اتكاء الأدب على الفلسفة، باعتبارها أصلا من أصول التفكير البشرى، ثم استجلاب نتائج فاعلية هذا التداخل فى صورة تجريدية مقننة تتأى عن ميوعة الدلالة وتحفظ بالتصور الأوحد أصوليات الفكر والإبداع، وإمكانية البناء عليها كقواعد ثابتة تحفظ للاستدلال والقياس إفلاته من المغالطة .

إن (ياكبسون) ما كانت لتصل إلينا نظريته إلا من خلال اتكائها على ثوابت منطقية، وإن نظريته ما كانت لتأتى بفاعليتها دون بلوغ الشفرة المصطلحية حظها من التواطؤ فى توظيف هذه الأصول لتتحول إلى نظرية أدبية . وما هو (خوسيه إيفانكوس) يستقبل رسالة (ياكبسون) من خلال اللغة المصطلحية العالمية؛ حينما أكد (ياكبسون) على أنه يمكننا تحديد هوية النص بالاتكاء على عناصر الاتصال الستة، وقال : "إن الوظيفة تكون إشارية عندما يكون العامل المهيمن؛ ذلك الذى تتجه نحوه الرسالة هو المشير أو (السياق)، وتكون الوظيفة انفعالية عندما يتوجه الانتباه نحو المتكلم (المرسل)، والوظيفة طلبية عندما تكون الهيمنة للسامع (المستقبل)، الذى يطلب الانتباه من أجله، والوظيفة الشارحة عندما يتوجه الانتباه

ناحية الاتصال (القناة)، نظرا لأن ثمة رسائل تقوم وظيفتها على تأسيس التواصل أو تمديده أو قطعه، أما وظيفة ما رواء اللغة فتأتي عندما يتركز الانتباه في القانون (أو الشفرة) Cadigo^(٥٤).

وبوسعنا أن نتلقى ألفاظا مثل (المرسل)، (المستقبل)، ... إلخ كمصطلحات بعد انتزاعها من حقل اللغة التي كانت تعمل فيه كإشارات لغوية، وبعدما حولتها النظرية إلى تصورات محددة، لم يختلف التواطؤ عليها بانتقالها إلى مجال الأدب، ليتأكد ضمنا أن المصطلح هو وحده القادر على تحديد أسس ومفاهيم النظريات والمناهج المتبعة في سمتها التطبيقي، فضلا عن كونه أداة فاعلة في استنباطها.

بيد أن انطلاق نظرية (ياكبسون) من منطلق اصطلاحى جعلها أكثر مصداقية وموضوعية في الآن ذاته من نظرية (أيزر) التي اتكأت في سمتها التجريدى على (الإشارة اللغوية) بالرغم من كونها نظرية اتصال أيضا، ولكن تقلص ذلك الاتصال في "أن عملية القراءة تسير في اتجاهين متبادلين من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص"^(٥٥)، أضفى قدرا من الضبابية على المصطلح، بالمقارنة بالنظرية الأولى، على الرغم من أن أصحابها أطلقوا عليها اسم "نظرية التأثير والاتصال Wirkungus And Kommunikation theorie"^(٥٦) ليبقى لفظ التأثير على حالته من المداخلة بين الإشارة اللغوية والمصطلح؛ وكذلك لفظ الاتصال، لتقع النظرية في الضبابية بعد ضبابية المصطلح.

وهنا قد تفقد النظرية هويتها، ويسهل نقضها على أصولها، على الرغم من صدق مفهومها، لتفقد ارتقاءها إلى كنه النظرية التي يجب أن تعتمد على أصول تجريدية منطقية، لاتحتمل غير ما يحتمله المصطلح من ثبات على تصور محدد، التقت عليه الذاكرة العظمى، أو المنطق العلمى والفلسفى فى هذه الحالة.

وهل كان لـ (صلاح فضل) أن يطرح نظريته في تصنيف (Classification) أساليب الشعر العربى المعاصر^(٥٧) دون الاتكاء على تصور ثابت ومحدد لتصورات (الحسى)، و(الحيوى)، و(الدرامى)، و(الرؤيوى)، قد تمتع بعموم الدلالة فى سياق الإشارة اللغوية ولكن النهوض بها إلى مستوى الاصطلاح جعلها ترتقى إلى مستوى النظرية، وذلك بعد ربط التصورات الأربعة بتصورات أخرى هي (درجة الإيقاع)، و(درجة الكثافة النوعية)، و(درجة التشئت)، و(درجة النحوية)، و(درجة التجريد)، بمقادير نسبية حفاظا على الأصل التقعيدى، وعلى الانطلاق من أصول مجردة لا يمكن تحديد معياريتها إلا من خلال تصور ثابت

ومحدد لكل نسبة من هذه النسب، وكان تخليق المصطلح واكبه تخليق النظرية فى الوقت الذى يفترض فيه حدوث العكس، ولم الافتراض أصلاً! إذا كانت شرارة الانطلاق فى كل من النظرية والمصطلح واحدة؛ تكمن فى أصل تجريدى لتصور محدد.

ومن الطريف، أن (صلاح فضل) على الرغم من انطلاقه من (درجة الشعرية Poetics) فى تأسيس نظريته إلا أنه لم يشر إلى ذلك فى عنوان بحثه عند نشره فى المرة الأولى (نحو تصور كلى لأساليب الشعر العربى المعاصر) وكأنه - على استحياء - يقدم مجرد تصور، ونظراً لارتقاء الوعى المصطلح عنده نجده عندما عاد لنشر البحث مرة أخرى، مع بعض الإضافات، جعل عنوانه (أساليب الشعرية المعاصرة) ^(٥٨)، ذلك أنه فى الاتكاء على مصطلح (شعرية) انطلق من أصل الأصل.

ثم تؤكد (سيزاقاسم) على دور المصطلح فى تحديد المنهج وتخليق النظرية الأدبية عندما جاء العلم مخاض (السميوطيقا)، فتقولها خالصة لا شطط فيها ولا موارد "وقد تولد اهتمامنا بالسميوطيقا عندما بدأنا نتحرى عن منهج وأدوات تمكننا من وصف الإنتاج الأدبى - والإنتاج الأدبى متمثلاً فى الأعمال الأدبية هو المادة التجريبية التى نتعامل معها- وصفاً دقيقاً علمياً. أما الدقة فتتأ من ناحية من التعرف على خصوصية المادة المدروسة التى تتكون منها الظاهرة التجريبية، ومن ناحية أخرى من التوصل إلى مصطلح محدد يحصر فى تعريفه العناصر المختلفة التى تتكون منها هذه الظاهرة" ^(٥٩)، فالظاهرة التجريبية مردها فى الأساس إلى منحنى تجريدى يحكمه تصور، لا يمكن تداول وصفها وفاعليتها إلا من خلال اصطلاح بتواطؤ الناس على هذا التصور، وإذا كانت هذه هى البداية، فما هى إذن إلا لبنة فى بناء النظرية، وما هذه اللبنة إلا مصطلح سار على صراط العلم المستقيم.

وهذا - على وجه التدليل - ما فعلته (جوليا كريستيفا) اتكاء على (دى سوسير) فى بناء خاصية جوهرية لاشتغال اللغة الشعرية أسمتها Paragrammatisme أو (التصحيفية)، "أى امتصاص نصوص (معانى) متعددة داخل الرسالة الشعرية التى تقدم نفسها من جهة أخرى باعتبارها موجهة من طرف معنى معين" ^(٦٠) ذلك تحديداً ما يتعلق بوصف الظاهرة، وهو ما أخاله يعبر كتصور عن فعالية سلبية ترتبط بمدى ودرجة هذا التوجه، الأمر الذى هو معنى فى النهاية بدرجة تجريدية النص،

وهذا الشكل من أشكال (التناصية Intertextuality) يمثل مستوى من مستويات التداخل، يقع مع مستويات أخرى يلزمها تصور محدد يمثل القول الفصل في النظرية التجريدية به وله في آن واحد؛ به من خلال لفظه وله من خلال تصورهِ.

أصبح المصطلح إذن وسيلة النظرية التي تنطلق منها مقدماتها، حتى لو كانت هذه المقدمات مجرد فرض علمي، بل وقد يصبح غايتها أحيانا، ما دامت النظرية "جملة تصورات مؤلفة تأليفا عقليا تهدف إلى ربط النتائج بالمقدمات"^(٦١).

وغير أن المصطلح لغة عالمية، وشفرة سياق خاصة، وأداة منهج علمي منضبط، وأصل تجريدي يشكل لبنة النظرية؛ ويثير استنباطها؛ ويغدو نول غزلها؛ ثم أحيانا نتاج شرعيتها وفاعليتها؛ فإنه أيضا تقع على عاتقه مسئولية صقل البنية الذهنية للنص أو تهافتها، وذلك لقدرته على الاختزال العلمي. فالمصطلح لفظا أو جملة يعنى بتصور مفهومي يشكل مساحة من النص هي عبء ليس منه طائل إذا تحقق للمصطلح قدره من الشروع، والنص - أي نص - معنى برسالة إبلاغية أو بلاغية يمارس حقه المشروع في الاكتناز والكثافة حفاظا على كيان صلب، لا يسمح بتسرب محتواه، ولا بثغرات تفتح عليه سهام محور الاستبدال المنطقي، إنه - أي النص - على شغل دائم بتحقيق بنية مكتملة من الشمولية والتحول والتحكم الذاتي، كما يقول (بياجيه Piaget)^(٦٢)، فالشمولية تماسك داخلي واكتمال ذاتي متفرد، والتحول مرونة وتولد مرده - كما سبقت الإشارة - إلى اعتبارية اللفظ، أما التحكم الذاتي فهو مرجعية النص، بما هو عليه من التزام لقواعد اللغة والسياق، بحيث تعتمد البنية على نفسها وليس على شيء خارجها، وكلما ازداد التحكم الذاتي؛ ازدادت قوة البنية وتماسكها، وأياما كان حجم التحولات التي تحدث في البنية فإن خاصية التحكم الذاتي تمثل عنصر الجذب إلى المركز بما يشبه حركة الكرة المربوطة في خيط مطاطي، تطول حركتها أو تقصر، ولكن مردها الحركي إلى المركز دائما، وما المركز هنا إلا خاصية مرجعية في النص.

ولعل مثال (الغذامي) على ذلك، ما جاء في قوله تعالى: "طلعها كأنه رؤوس الشياطين"، وقوله "لسنا بحاجة للوجود العيني للشياطين لكي نفعل بهذه الآية"^(٦٣) يؤكد حاجتنا إلى الوجود الذهني حيث الرحلة الدلالية التي لا بد وأن ترتد في النهاية إلى خصائص فنية وجوهرية مرتبطة بالسياق من حيث المعنى والدلالة أيضا.

إن المصطلح يحقق مبدأ الشمولية بتحقيق التماسك الداخلى للبنية واكتمالها فى ذاته باعتباره وحدة متميزة من وحداتها، فهو فى الأساس مكتمل بذاته مهما تحول السياق الواقع فيه، وقد ترقى مرجعيته إلى مستوى مرجعية قواعد اللغة والنحو المتحكمة فى تركيب السياق، وعلى الرغم من كونه متحولاً فى ذاته أيضاً (من الإشارة اللغوية إلى المصطلح) وبالرغم من أن السياق قد يضافى عليه تحولاً آخرًا حسبما يقع عن طريق الإضافة (كالانحراف البلاغى، النحوى، اللغوى)، فإن هذا القدر الضئيل من المرونة قد لا يساهم فى التحول بالمقارنة بالإشارة اللغوية، وهذا القدر قد استعاض بما نقص منه فى مساهمته المرجعية فى التحكم الذاتى. أى أن المصطلح إذا كان يساهم بقدر كبير فى شمولية البنية وتحكمها الذاتى فإنه فى الوقت ذاته يصبح عائقاً أولاً فى تحولات هذه البنية، وهذا العائق فيما بعد هو ما سوف يضافى على البنية طابع الثبات المرجعى للمعنى وتحقيق درجة أعلى من الكثافة، وهذه الدرجة إن كانت تعنى - عند جريماس - "عدد العلاقات البنيوية التى يتطلبها الموضوع الشعري"^(٦٤) فليس هناك ما يمنع تحقيقها فى الموضوع النقدي الذى أصبح نصاً ويطمح هو الآخر إلى تحقيق بنية متميزة، لأن الأمر مفضى فى النهاية إلى آلية التراكم والالتكاء على التشابه والاختلاف، والتجاور والتضاد، إلى غيرها من العلاقات التى تفرضها طبيعة النص وفق السياق الخاص به، أى أن النص النقدي قد يصبح بنية نصية يحكمها سياق خاص بالمطلق والعلمى والمجرد، وله علاقاته وهذه العلاقات هى التى تحكم أيضاً تأويله، بيد أنه هنا وحسب مفترق السبل، فآلية تشكيل وتأويل النص الشعري تختلف عن النص الروائى وكذلك النقدي، لأن لكل سياق، فسياق النص الشعري ليس معنياً بالمعنى بقدر ما هو معنى بكيفية قوله كما يقول (أرشيبالد ماكليش) : "ليس للقصيدة أن تعنى، وإنما يكفى أن تكون Ashould not mean but be"^(٦٥) وقالها قبله منذ أكثر من ألف عام (الجاحظ) فى رده على أبى عمرو الشيبانى : "والمعاني مطروحة فى الطريق، يعرفها العجمى والعربى، والبدوى والقروى والمدنى، وإنما الشأن فى إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفى صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج، وجنس من التصوير"^(٦٦) وتلك هى الكينونة.

أما سياق النص النقدي فمرده فى الأصل إلى مرجعية المعنى باعتبارها الأساس أو نواة الخطاب التى ينطلق منها المنهج العلمى والفكر التجريدى، "إن النقد الذى هدفه استكشاف مادة الأدب عن طريق مقاييس العقل، وضوابط المنطق،

وأدوات الإدراك، بغية الوعي بخبايا الظاهرة الجمالية يتحول بطبيعة أمره إلى إبداع جديد تقتضى لغته لغة النص الذى كان موضوع النظر والتمحيص لدى الناقد، فتتماهى اللغتان لغة النص الموضوع ولغة النص المحمول عن طريق محاكاة النص الناقد للنص المنقود. وبناء على كل ذلك يجنح الخطاب النقدي نحو اكتساب أدبية موازية، وهذا من شأنه أن يفرض على لغة النقد آليات خاصة فيما يتصل بمنظومة مصطلحاته^(٦٧). صحيح أنه كما يفهمه أصحاب (النقد ما بعد البنيوى) نص، وصحيح أنه نهج إبداعى أيضا، ولكن له مصداقيته التى تحكم هويته فى ترسيخ الأصول، وتواصل الفكر، وإحكام قبضة العلم على ما يجوب أرجاء الوجدان، وما يفجر الانفعال وما يلعب بأوتار الحس وتهويمات الخيال، وهو ناموس من نواميس الخلق التى وضعت الروح فى قالب طينى له أبعاده المحددة وقوانينه التى تحفظ له حق الحياة، مع اليقين بأن هذا الحق ليس إلا هذه الروح التى بدونها يغدو الجسد كأن لم يكن.

فهل معنى أن تخضع هذه الروح إلى (الجبرية) وعدم قدرتنا على تأطيرها وتقييدها ووضع قوانينها أن نخرجها من دائرة النظرية والعلم والبحث؟! إنه لو صح ذلك ما تقدم الإنسان خطوة إلى الأمام فى درب الحضارة الطويل، ولتخلفت البشرية أضعاف ما كانت عليه، ألا نعلم أنه بفعلنا ذلك مع الجسد نكون قد فعلناه مع الروح! ذلك الوعاء الذى يحويها ويتداخل معها، فبقاؤه من بقائها وفناؤه من فناؤها - دنيويا - وصحته من صحتها، واعتلاله من اعتلالها، وهكذا علمية الفن.

إن تقنية النقد وتأطيره وتقييده هو بمثابة نواميس الجسد التى تحكم تقنية الروح؛ تلك التى تتمتع بالحرية فلا نملك سلطانا عليها ولا قدرة على أن نسوسها إلا من خلالها.

من ثم تأتى الحاجة إلى تصورات ثابتة ومحددة وشاع تواطؤها بما يرجح تجريديتها وسمتها العلمى الدقيق الذى يستغنى منه بمفرده واحدة، أو جملة، عن نظرية كاملة من النظريات بكل شروحيها وجدلياتها مادام قد بلغ ذلك المصطلح قدره من الرسوخ، فيحقق الكثافة من طريق مشروعة، بل مفروضة، حفاظا على مرجعية النص، ويفسح له الطريق لتعدد العلاقات ما دام فى النهاية تحكم هذه العلاقات مرجعية المعنى، وهى لا تتحقق على أى مستوى من مستويات الإشارة اللغوية مثلما يحققها المصطلح، والذى يمكن أن يتحقق من خلاله أيضا المعنى العميق فى النص؛ خاصة إذا كان هذا المعنى هو نواة المرجع النص، "ذلك أن

النواة الدلالية - كعلامة المرض العصبى - يضغط عليها الكبت فيجعلها تنفجر فى مواطن أخرى من النص انفجار البركان، فتخرج فى أشكال علامات أخرى، أى فى أشكال مرادفات أو ما كان من قبيلها" كما يرى (ريفاتير)^(٦٨)، فحينما نبحث عن (جدوى المصطلح) تنفجر بين الحين والحين فى سياقنا النصى خاصية تحتم هذه الجدوى، وحتى إذا ما ازدادت كثافة النص نروح ونجى مشدودين بخيوط مطاطية إلى نقطة الانطلاق، وحينما نتحدث (كريستيفا) عن علم النص وتطرح نظريتها عن (التناص Intertextuality) يصبح المصطلح نقطة التمرکز أو نواة المرجع النصى أو (هوية الجهاز) كما يعتبرها (سوسير) "كلمة واحدة يعاد اكتشافها متفرقة فى مواطن مختلفة من النص"^(٦٩)، على الرغم من كونها رحلة مخاض للمصطلح الجديد، يرتد فيها المعنى العميق إلى جوهر النص الكامن فى مرجعيته النصية التى لا يمثلها سوى مفهوم المصطلح، ريثما يخرج هذا المصطلح من مكنونه، ويتواطئ الناس عليه بما حاطه من شروح، فإنه يمكن الاستغناء عن كل هذه الشروح بمفردة واحدة هى لفظ المصطلح.

إن المصطلح أصبح لسان حال العلم، وما جرننا من جرائه، غير ما حدث فى العالم من ثورة فكرية وعلمية واكبتها بالضرورة وفرة مصطلحية لم تكن على هذا القدر من الكم والتنوع مثلما كانت فى النصف الثانى من هذا القرن، فلولا أن كانت الحضارة ما كان المصطلح و "لولا تعذر مناجاة الناس بعضهم بعضا بغير قناه اصطلاحية لكانت مدلولاتها مركوزة فى النفس بغير ملفوظات"^(٧٠)، وكنا كما سنكون فى يوم لا ريب فيه لكل امرئ شأن يغنيه، غير أنه شأن الدنيا المتردية التى قد لا ترقى بالإنسان قدر أنملة فى إعمار الأرض وعلى سلم الحضارة والتقدم.

أسس الاصطلاح

الترخص، هل بات له بقية؟ وإلام كانت مشروعيته في مشروع الإنسان الإبداعي والفكري؟! إن (ابن جنى) يردنا إلى أصول الاصطلاح اللغوي، على نهج اعتباطية الإشارة، إلى مسلمة تبدو في ظاهرها وصفية؛ ولكن يمكن أن نفهمها الآن على أنها خاصية جوهرية تحكم أصل الاصطلاح والمواضعة لأي جنس من الأجناس البشرية وبأى لغة من اللغات، فليس العربى وحده، كما يقول (ابن جنى) : "إذا قويت فصاحته وسمت طبيعته تصرف وارتجل ما لم يسبق إليه"^(٧١)، ما دام هذا الارتجال موافقا للوضع بصوت (دال) جديد يشير إلى صورة عينية أو ذهنية مجهولة الإشارة، أو معلومة يضاف إليها (تصور) جديد. وهذا شأن المواضعة في اعتمادها على السليقة والارتجال من خلال ما هو من شأن الإشارة مردود إلى الاعتباطية في عصور ما قبل التقعيد، ولولا هذا القدر منها، ولولا كان الترخص أصلا ما وصلت إلينا الآن لغة مستوية على سوقها، بما أردفت من مترادفات يكاد ينفرد كل لفظ فيها بدلالة خاصة، ولم يكن لأحد ألفاظها أن تقع دلالة على دلالة لفظ آخر وقع الحافر على الحافر كما يقال.

كل ما هنالك أن أحد المترادفات يشترك مع الآخر في (تصور) واحد أو أكثر من تصورات الصوت الدال، فالمترادفات ما هما إلا صوتان اشتركا في تصور واحد أو أكثر من تصورات صوتهما الدال، والعلاقة بين الصوت والصورة العينية يحكمها - في الأصل - الاعتباط فتتعدد الأصوات، أما العلاقة بين الصوت والصورة الذهنية فيحكمها التواطؤ، والتواطؤ جماعى، وكل ما هو جماعى يخضع لنواميس التباين، ومن ثم لا يمكن للفظ أن تنطبق تصوراته على تصورات لفظ آخر؛ إلا إذا وقعت المواضعة الاعتباطية والتواطؤ لشيء محدد، في زمن محدد،

ومكان محدد، لجماعة بشرية واحدة، انقطع اتصالها بالعالم، ثم هي لما تزل حية حياة اللفظ!! وهذا هو المستحيل عينه.

وإذا كان الترخص مجاله أصلا في لغة الشعر؛ فإن ارتباطه بالمعنى يجعل لهذا الترخص قاعدة أصولية ينطلق منها، وهي أن المعنى هو الأصل والـتـرخـص هو الفرع، "أى أن القرينة التى يمكن الترخص فيها من قبل صاحب السليقة من الشعراء إنما هى القرينة بعد أن يستوفى المعنى بواسطة قرائن أخرى غيرها" (٧٢)، وهذا الذى عرفه الأقدمون فصل إلى حد كبير بين القاعدة الأصولية؛ وما يخرج عنها، فالمعنى هنا (مدلول) تصور لعلاقة الصوت بالصورة الذهنية، وهو يمثل مرجعية نصيبة تحفظ ثباتا تقعيديا حتى فى عصور السليقة والارتجال، وما هذه السليقة سوى ما أوقع الناس فى قضايا شائكة فى عصور التقعيد وصلت إلى حد الخلاف أحيانا بين علماء الكوفة والبصرة ولهؤلاء شواهدهم ولأولئك شواهدهم، من ثم كان لظاهرة الترخص أن تضمحل تماما كلما استوثقت عرى الأصل واحكمت القواعد، "وهكذا اضطر الأدباء والعلماء بعد عصر الاحتجاج أن يلتزموا قواعد النحاة إذ أصبحت هذه القواعد هى البديل العلمى للسليقة والطبع، ومن افتقر إلى هذه القواعد فلا رخصة له" (٧٣)، حتى أنه يمكن القول إن الترخص لعب دوراً رئيساً فى وضعية اللغة من خلال السليقة، تلك التى أفضت إلى وفرة من سلالات اللغة والتراكيب حتى جاءت عصور الاحتجاج فانتخبت أصولها وقواعدها منها وعد الترخص بعد ذلك شارداً، لا ينبغى لأحد إلا من توفرت لديه المعرفة بهذه الأصول والقواعد، ولم يعد الترخص مراحا للسليقة والطبع، إذا كان قد اضمحل فى الشعر فإنه قد اختفى تماماً فى النثر الفنى ولغة العلم (٧٤).

بيد أنه لا مجال للترخص فى المصطلح، فى الوقت الذى يواجه فيه الإنسان صياغة جديدة لفكر جديد، ولكن هذه الصياغة لها أصولها وقواعدها التى تحكمها، ولا يبقى لها من فعالية الطبع والسليقة سوى الذوق الجمالى الذى يحكم صياغة الأصول.

ولنا أن نضع فى اعتبارنا أن المصطلح على الرغم من كونه شفرة علمية تجريدية؛ مالم يكن له قيمة تداولية فإنه سرعان ما يتحلل ويذوب فى أول انصهار له ضمن النص الجمالى، أو قد يلفظه النص إذا ما توارد عن غث أو ثقال إلى غموض. إن المصطلح أحد نتاج خلية اللغة، قد تلفظه الخلية، وقد يصبح إحدى شغالاتها، وقد يصير ملكتها، فهو حى ما حيت اللغة مالم يكن باعث حيويتها ما

دعت الحياة إلى ذلك، ومالم يولد الطفل معافى من الأمراض، وحصنته الجماعة، وأكسبته المناعة؛ فإنه يصبح حملاً ثقيلاً لا حياة فيه ولا به، فصوغ الكلمات الاصطلاحية "كثيراً ما يمر بفترات من المخاض على لسان القلم الواحد فتري الباحث يراود المفهوم مراودة تلو المراودة، مرة بقلب لغوى تقريبي، ومرة أخرى بمحاصرته أكثر فأكثر"^(٧٥)، وهو ليس فاقدا أهلية صناعته، ولا واقعا على لفظ تعددت تصورات، أو تصور ترادفت أصواته؛ بل وقع اضطرابه على لفظ لم يسهل استدعاؤه ولا تخزينه ولا التعرف عليه، فقط لأن هذا اللفظ ليست له وجهة قيمية.

وترتبط هذه القيمة أول ما ترتبط بالاصطفاء الدلالي، فالمصطلح كاصطفاء لأحد تصورات اللفظ سوف يبقى مشوها مالم يملك الواضع جهازاً رادارياً حسياً يقوم بتنقية أجواء منهج الإرسال الدلالي بين الدال والمدلول، وقد يتحقق ذلك من مجرد إحياء اللفظ، ومع أن هذا الإحياء لا يتحقق إلا من خلال السياق؛ فإن هذا السياق قد يكون هو الباب الذي يدخل منه المصطلح، ذلك أن اللفظ كإشارة لغوية تأتي فعاليته في اللغة من خلال عدة تصورات تختلف باختلاف السياق، وحتى إذا ما وصلنا لسياق فكري تجريدي تحكمها النظرية فإنه يتطلب بالضرورة تصوراً محدداً يوحى بالدلالة التي يتطلبها هذا السياق، وهو تصور واحد من بين تصورات عدة إذا ما تنحى الإحياء جانباً وبقي التصور المحدد المعنى بالمعنى المطلوب كان ذلك هو المصطلح المزمع والمنوط به حمل مرجعية الرسالة رهن التواطؤ والشيوع.

فالإحياء هنا كشمعة في حجرة مظلمة، فقط تهدينا إلى ما نبحث عنه، وكذب من ادعى أن الإحياء يخضع لموهبة فطرية وحسب، بل لآلية من آليات التلقى التي تنهض على دربة ودراية وخبرة ثقافية واسعة ترتقى بالحسنى قدر ارتقائها بالذهنى في تداخل متماهي؛ وإلا ما تحقق لصورة فنية مثل "خيول طلعت من جزء عم"^(٧٦) فعاليته الإيحائية التأثيرية مالم تكن على دراية بجزء (عم) وأن مجموع سوره سبع وثلاثون سورة من بينها أربع وثلاثون سورة مكية، والقرآن المكي يحمل في رسالته جانباً عظيماً من الإعجاز والتحدى، ومن جوانب هذا الإعجاز جاء الإيقاع القوي الوثاب، كما أن الخيول لها إيقاعها، فيتوازي الإيقاعان وتتحقق قوة الخروج. فهذه قراءة، وهذا وليد إيحائها، في حين يمكن أن تجيء أخرى تقول: إن هذا (الجزء) الذي يجمع قصار السور تقع فيه (سورة العاديات) ولخيول سورة العاديات سمات حربية خاصة من حيث القوة والسرعة والإغارة،

صورتها (السورة) القرآنية ببلاغة فائقة، لتتحدد هوية الخيول في الحالتين، وكل ذلك فعالية للصورة الفنية في المجال الذهني يبقى لوضعها في السياق ما يرجح قراءة على أخرى أو الجمع بينهما، غير أن الإيحاءين وارد تواردهما في معية المتلقى بقدر ما هو عليه من أسرار صناعته التي تعطيه سمت القدرة على الاصطفاء لا مجرد الاختيار تأكيدا على دور الحسى اللغوى في تحقيق ذلك وإعلاء من شأن الحسى الجمالى الذى يطبع القيمة، وإن كثيرا ما نجد أنفسنا مشدودين على مشادة حسية وذهنية فى بحثنا عن لفظ يحمل تصورا لمصطلح جمالى يقع على الحدود المتماهية بين الحسى والذهنى، فلا يمكن أن يتخلق مثل هذا المصطلح بخلقه القويم؛ إلا بإبداع تبدت فيه روعة الحسى الوجدانى بقدر روعة الذهنى المجرد، ولم يكن العرب الأوائل فى غفلة عن ذلك "فالرمز اللغوى (طبع) لم يكن ليختار دون غيره إلا لأنه متعلق بالرؤية الجمالية عند العرب وبالنظام الدلالى للغة. فاختيار مادة (ط ب ع) لتشكيل رمز المصطلح (طبع) يعود إلى تشاكل التصورات التالية : أولها يخص (القيمة) فى الرؤية الجمالية وثانيها يخص تصورى (الخلق) و (الختم) فى النظام الدلالى للعربية"^(٧٧). فاللفظ طبع دلالاته على الخلق والإبداع الجيد، وهو فى الوقت ذاته (ختم) من حيث القيمة لأن (طبع)، و(ختم) فى اللغة بمعنى واحد هو (غطى)^(٧٨)، لتجئ الدلالة المعبرة عن الجمالى على الدرجة نفسها من قدرتها على التعبير عن القيمى، وهنا يقع التصور فى بؤرة الاصطفاء الدلالى وفق معطيات الثقافة السائدة حين وضعه.

وفيما يرتبط أيضا بالجانب الحسى للاصطفاء الدلالى إيقاع قالب المصطلح، وإن كان ليس ثمة فصل بين الصوت الدال والمدلول إلا بمعيارية التصور ومنهج الإرسال الدلالى فإن سهولة النطق ترتبط إلى حد كبير بشيوع اللفظ وسهولة الاستخدام والتخزين والاستدعاء، وفى هذا يقع المصطلح على طاولة من المغريات التداولية يرقد فى مركزها السلطة الثقافية التى تحكم السياق، وما هذه السلطة إلا ما اكتسبه الفرد من معارف من مصادر مختلفة كلما وقعت على النادرة فى الحقل المعرفى كان طرح المصطلح بمثابة عزل الآخر عن دائرة الحوار فيتحول المصطلح إلى مزلاج يغلق أبواب اختراق النص لعدم توازن القوى، وبذلا من أن يصبح المصطلح شرارة اشتعال التوهج الفكرى فى اتكائه على نهج النظرية نجده ستارا مسدلا من الغرابة والغموض على الرغم من شرعيته فى الحقل المعرفى ذاته فى لغة أخرى، وكل ما هنالك أن الشارح لم يفض بكارة المصطلح

فى تزأوجه الجءىء إلاء من ءلال الصىغة الأءنبىة المءربىة ءقافىاء والءى لم ىءم ءءواطؤ علفها بعء.

واىقاع القالب على اءءلاف وسائل الوضع من اءءقاق أو قىاس أو ءرءمة أو ءعربب أو نءء ىشهر سىفا ذا ءءىن؁ ءء المعىارىة؁ وءء ءسىة الجمالىة؁ ولا ىمكن أن ىءءءء لهذا السىف اسءواءه إلاء من اسءواء ذىنك ءءىن؁ فقء ىءءقق للمصءلء شرىة الوضع بإءءى الطرق المعىارىة؁ وقء ىقع على بؤرة الاصءفاء ءءالى؁ ومع ذلك قء ءءعطل فعالىة شىوعه فقط لأن بنىءه الصوءىة ءقع فى ءائرة النفور ءسى والجمالى مءلما ىءءء الآن فى ءائرة الصراع مع مصءلء Pragmatism بىن البرءماتىة والذرائعىة والءءاولىة والنفعىة وعلم المقاصء؁ فالشرىة والمعىارىة ءءسق فى المقام الأول مع (الذرائعىة) ومع ذلك فإن المصءلء ىشىع فى ءقل المعرفى له بالقالب الصوءى المعرب (البرءماتىة) بعء اءضاعه للنظام الصوءى العربى؁ كما فعل العرب مع الفلسفة والهروطقة والموسىقى^(٧٩)؁ إنه البءء عن الارتقاء الجمالى بالنص ءءى لو كانت رسالءه علمىة مجردة؁ وفى الوقت ذاءه ىنكر (المسءى) على أءء الباءءىن اسءءءامه لمصءلء ىءكى على صىغة لغوىة صءىءة ولكنها ءقع فى ءائرة مءصورة لا ءءاوز المءال على ءءرس المعىارى لبشىوع ءاطى؁ "فاسءعمل اسم المفعول من فعل عاش فقال فى عنوان بءءه (الأسءورى فى الجاهلىة : المعىوش ءارىءى والمرموز الشعرى)"^(٨٠)؁ وكان الباءء ءوصر بسىاج المعىارىة فى مصءلء (المعىوش) فى الوقت الذى ىرءى فىه أن ىءعلها مطبءه لوضع المصءلء؁ وهنا ءأى ءءاءة إلى الجمالى فى آلىة الوضع لأن الإشارة اللغوىة هى الأءرى ءءضع للمعىارىة ذاءها؁ ولن ىءءاوز المصءلء مفهوم الواضع مالم ءءمل الصىغة من الإىءاء ءءالى ما يؤهلها لءءول معءرك ءءاول؁ فالقالب على الرغم من شرىة معىارىءه اللغوىة وعلى الرغم من شىوع صىغءه الاءءقاقىة إلاء أن اءءفاء ءس الجمالى بءلالة ءءصور ءعل قولىءه مقصورة على ما شاع علفه فى ءءرس اللغوى.

إن عملىة صوغ المصءلء فى طرءها المعرفى هى فى الأساس نهء إباءى وءوجه علمى ىسءوجب من الشارع قءرا موفورا من ءءقة العلمىة والسعة المعرفىة والإءراك ءسى المءصل بشبكة الأدب وءفرىعائها المءءلفة بىن علوم اللغة والعلوم الإنسانىة لأنه معنى بءءقىق القىمة العلمىة والمعرفىة؁ وءبءق فاعلىة وءرءة نقائه وصلاءىءه للءءاول والشىوع من ءلال هذه القىمة؁ وهذه القىمة لا ءءقق إلاء

بالقدرة الفائقة على الاصطفاء الدلالي، والاصطفاء الدلالي رحلة مراوغة ونقطة تفجر تتكى على ركيزتين أساسيتين، الأولى تتصل بآلية الوضع والثانية تتعلق بحد التصور الجامع المانع، فأما الأولى فتبدو في ظاهرها معيارية بتقنين وسائل الوضع وتحديد مستويات الأولى فما يليه - ولذلك موقف لاحق - بينما ليس من الإنصاف إهمال الجانب الحسى والوجدانى أو الذوق المدرب فيها، إذا ما كان هذا الجانب هو الذى سوف يفتح للشارع طاقات النور التى عليها يهتدى، وتأتى فاعلية هذا الجانب بدءا من شرارة الإحياء وانتهاء باصطفاء التصور فى قالب جمالى مشحون بقدر من الطاقة يحفظ له ملاءمة التداول والشيوع، كما يحفظ له قيمته العلمية ومكانته الجمالية فى حقل معرفى جمالى هو الأدب. وأما الثانية فعندها نصل إلى الشق العقلى والفلسفى فى تأكيد أو نفي فعالية الإحياء الموثقة بالشرعية والمعيارية، فإذا ما توصلنا بالأولى إلى الصوت الدال الشرعى والمعيارى لتصور معين فإننا بالثانية نؤكد مصداقية مرجعية التصور من عدمها أى أنه تحقيق فى مجال الاختيار بين علاقة الصوت الدال وأحد تصورات الصورة الذهنية، وهذا التحقيق هو الذى سوف يتمخض عنه سلبيات وإيجابيات الوضع، لأن المصطلح قد يكون شرعيا من حيث المعنى المعجمى ومعياريا من حيث الصيغة اللغوية وأولوية الوضع ومع ذلك يسقط فى حلبة الصراع لأنه ليس الأصلح لعدم تفرد تصوره أو اختلال دلالاته أو تعدد مدلولاته وكلها أمور تعمل فى مجال العلاقة بين الصوت الدال والصورة الذهنية فى بحثنا عن الحد الجامع المانع للتصور.

والتصور ما هو إلا أحد مدلولات الدال فى الإشارة اللغوية ويبقى هكذا ما لم تحله الحاجة إلى الاصطلاح بالتواطؤ والشيوع، وهو أيضا أحد مرادفات المعنى اللفظى الذى تطرحه اللغة أمام الشارع حتى تتحقق له بغيته، ولكن، هل تتسق كل التصورات على ميزان معيارى واحد؟ إننا أمام التفريعات السيمائية لمعنى اللفظ المعجمى نواجه قدرا موفورا من المعانى، وإذا كان (تمام حسان) يؤكد على أن الاصطلاح المستعمل يجب أن يدل على مدلول واحد بدلالة عرفية لا مجازية، وتكون جامعة ومانعة ومحددة^(٨١) - فإن السبيل إلى ذلك يستدعى الوقوف أمام هذه التفريعات السيمائية للمعنى علنا نصل إلى منبع عمل الدلالة فى المصطلح، وهل يختلف فى ذلك عن الإشارة اللغوية أم لا؟ أو بمعنى آخر ما الذى جعل لفظا مثل (العمل) وهو إشارة لغوية يعمل فى مجال الاصطلاح، حتى إذا ما قلنا (العمل الأدبى) أو قلنا (العمل) ونحن نتحدث عن قصيدة مثلا توقف نشاط

الذاكرة عند تصور محدد من تصورات الصوت الدال (العمل)، هل هى دلالة السياق التى غالبا ما نتركها لذكاء القارئ، أم أن هناك تصورا محددا شاع وتواطأت عليه الذاكرة العظمى، وإذا ما كان الخيار الأخير فلم تتغير دلالة لفظ (العمل) إذا ما وقع المصطلح فى حقل معرفى آخر أو سياق آخر فى نفس الحقل بما يتنافى مع مصطلح المصطلح؟! إن تحديد معيارية المادة الخام التى يصنع منها المصطلح لا تقل أهمية بأية حال عن معيارية صياغته، وإن كثيرا من القضايا المصطلحية التى عرقلت مسيرة التوجه العلمى فى المجال النقدى كانت فى جلها نتاجا مشروعا لغياب التأصيل والالتكاء على نظرية واضحة المعالم.

والتفريعات السيمائية لمعنى اللفظ لا تتجاوز منابع ثلاثة^(٨٣)، الأول : تصورى Conceptual أو حقيقى Real أو إشارى Denotative "وهذا هو الجانب المطابق من المعنى"، وهو الذى يعطينا تصورا شاملا للفظ (العمل) وتقع فى دائرته كل مرادفاته مثل : المنتج، الفعل، الأداء، السلوك، الجهد، المهنة... الخ، على أن يشتمل فى كل الأحوال على جميع العناصر الى لا يتحقق المعنى بدونها. والثانى هو المعنى الاستدعائى Associative والذى يشتمل جوانب نفسية ومنطقية ويتفرع إلى : (أ) المعنى اللزومى Cnnotative، "وهو ما يفهم من اللفظ زائدا عن المعنى التصورى"، كأن نقول (العمل حق، العمل شرف، العمل حياة)، (ب) المعنى الأسلوبى Stylistic، "وهو ما يفهم من المحيط الاجتماعى للاستعمال" مثلما يطلق على الجهة المهتمة بأحوال العمل والعمال بـ (مكتب العمل)، (جـ) المعنى الإفصاحى Affective، "وهو ما يفهم من الشحنة العاطفية التى تصاحب نطق الكلمة" ومنه ما يقال فى الأناشيد الوطنية عن (العمل الوطنى)، (د) المعنى الانعكاسى Reflected، "وهو ما يفهم من ارتباط اللفظ بمعنى آخر ينسب إليه" وقد يؤتى بمرادف له حتى لا يحدث التباسا فى الفهم كأن نقول (حسن السير والسلوك) (العمل الأخلاقى). أما الثالث فهو المعنى الشأنى Thematic "وهو ما يفهم من تحديد بؤرة الاهتمام بمضمون اللفظ بواسطة التقديم والتأخير والتأكيد والتكرار" كما فى قوله تعالى : "يوم يبعثهم جميعا فينبئهم بما عملوا"^(٨٤)، ثم ينبئهم بما عملوا يوم القيامة"^(٨٥).

وهذه التفريعات الثلاث مجال مطلق لعمل لفظ (العمل) كإشارة لغوية، بيد أن المنبع الثانى والثالث غير وارد وردها كمنبع للاصطلاح، بينما يبقى المنبع الأول (الحقيقى) هو مصدر الاصطلاح وإلا وقع المصطلح فى دائرة المجاز، ومن

ثم كان للمد (الاشتراكي) حين بسط نظريته على الفكر أن يستقطع من أرض الواقع تصورا يحدد بشكل قاطع مفهوما خاصا عن (العمل) في فكره النظري المجرد عامة، وفي مجال الأدب خاصة، فهو عمل (منتج) وهو (فعل) من المبدع، و(فعل) في المثلي، وله من السمات الفنية ما يحدد التصور بشكل قاطع وفق ما ترى (ايدولوجية) الفكر الاشتراكي، وهذا بالتأكيد يختلف إلى حد كبير عن مصطلح آخر، بتصوير آخر، لصوت دال آخر؛ لنفس (الشئ) أو (الصورة العينية) هو (النص) عند أصحاب (النقد ما بعد البنيوي) .

فالذي يفصل المصطلح هنا عن الإشارة اللغوية هو أن مجال النشاط الذهني واقع في تصور واحد متواطأ عليه من بين تصورات المعنى الحقيقي لا المعنى المجازي، لأن ذلك المعنى الحقيقي هو الفاعل الذي يحدد سبيل الجمع والمنع في حد التعريف الذي يتطلب العمل في مجال ذهن المجرد، وإذا كان التدرج من الإحساس إلى التصور الذهني هو أرقى مراتب السلوك البشري (وفق ما يرى يوسف مراد)^(٨٦) فإنه يجب ألا يفوتنا أن ثمة حدا فاصلا واقعا بين النشاط الذهني التخيلي والنشاط الذهني المجرد، فالأول ينشط في مجال الفن والإبداع، بينما محور الثاني هو الدائرة العلمية الفلسفية، والأول يعنى بالحس والوجدان والثاني يعنى بالفكر والمنطق، وكلاهما أساس التنمية الحضارية في شتى مجالات الحياة، وحينئذ يصير التصور في المجال الذهني شركا يقع فيه المصطلح مالم نكن على وعى بذلك الحد الفاصل بين الذهني المجرد والذهني التخيلي .

وبالرغم من ذلك فقد تبقى قضية عدم تغير دلالة المصطلح بتغير الحقل الدلالي الذي يعمل فيه على حالها من المراوغة، ذلك لأن دلالة المصطلح في الأساس دلالة عرفية عند أصحاب الحقل المعرفي الواحد، فإذا ما انتقل المصطلح إلى حقل معرفي آخر، فإن الدلالة تخضع لسلطة أصحاب الحقل المعرفي الجديد، وهذا ما جعل الثبات الدلالي في مصطلح المصطلح أمرا مفترضا .

بيد أن الأمر يستوجب عدم الفصل بين آلية الوضع وآلية التلقي، فإذا ما استوجب الوضع معنى حقيقيا يعمل في مجال الذهني المجرد؛ فإن التلقي أيضا يجب أن يخضع لنفس الأساس، وبما أن هذه فرضية تخضع في المقام الأول للسياق؛ وبما أن السياق "تقليد أدبي راسخ" يدخل في مجال العرفية أيضا - فإنه إذن لن تكون هناك خصوصية في ثبات شفرة المصطلح أينما وقعت في الحقول الدلالية المعرفية مالم ينطلق الفكر البشري من أساس علمي تعيدي مجرد يتكئ

على منطق فلسفى واضح تجمع على مفهومه الذاكرة العظمى أو على الأقل أصحاب الحقل المعرفى الواحد.

فالتصور إذن يعنى بالقيمة التداولية الجمالية والعلمية التجريدية، لابد وأن يخضع للاصطفاء الدلالى من خلال ذوق مدرب يعى تحولات عصره المعرفية، ويتكى على جهاز استقبال قوى يستطيع تنقية الأجواء الدلالية، ويراعى القولية الإيقاعية بدرجة تسمح بسهولة التخزين والاستدعاء والتداول، ويحتفظ لهذا التصور بمصدقية مرجعيته المعرفية التى تتبع من المعنى الحقيقى للفظ وتنشط فى المجال الذهنى المجرد المنوط به فعالية التواطؤ والشيوع على الأقل فى الحقل المعرفى الواحد، ومن خلال آلية للتلقى تخضع لنفس النظرية.

وهذا هو الأصل الذى أخاله انبنت عليه المبادئ الأساسية للاصطلاح - فيما يخص التصور - فى ندوة الرباط سنة ١٩٨١^(٨٧)، من حيث اصطفاء المفهوم الواحد فى الحقل الدلالى الواحد، وتفضيل اللفظ المختص على اللفظ المشترك، وتفضيل الكلمة الشائعة على النادرة، والدقيقة على المبهمة، وعند (تمام حسان)^(٨٨) بتحديد الدلالة الجامعة المانعة من طريق المعنى الحقيقى لا المجازى، وما قال به (حسين طمان)^(٨٩) فى سهولة التخزين والاستدعاء والتداول، وما أكد عليه (المسدى)^(٩٠) من معرفة لنواميس المصطلح فى الوضع والتلقى.

أما فيما يخص آلية الوضع فإن هذه الآلية تخضع لفروض معيارية وافتراضات حسية تذوقية - سبق الحديث عنها - أما الفروض المعيارية فهى إما لغوية أو تفضيلية، وتتبع المعيارية اللغوية من صيغة القالب الصرفية التى تنتمى فى الأساس إلى جذور لغوية صحيحة يسهل معها تحديد المصدر وتشكيل الصيغ الاشتقاقية المختلفة منه وفق معيارية اللغة عموماً.

ولأن اللغة العربية لغة اشتقاقية فإن الاشتقاق اللغوى فيها يفتح أبواباً لا أغلاق لها بين الشارع والآخر بما يسمح بجريان الفكر فى قنواته الطبيعية دون تعسر أو تعثر أمام التواطؤ والشيوع، وتتجسد هذه القضية بشكل خاص عند الوضع أولاً ثم بتفضيل الترجمة على الاقتراض أو التعريب.

المعيارية اللغوية إذن أساس جوهري يتكى عليه الشارع كأولوية أولى تسمح للمصطلح بمشروعيته التواصلية من أجل تحقيق التواطؤ والشيوع وفق ما تحكمه أصول علم اللغة العام، ولم تقع قولبته فى براثن النفور ونشاز الإيقاع.

ولما كان الأدب أرضا خصبة لروافد مختلفة من الحقول المعرفية الفلسفية والسياسية والاجتماعية والتاريخية والثقافية عموما فإنه أصبح على شارحه وشارع نواميسه ومتلقيه أن يتفاعل مع قضاياها من منظور عصره، فليس ثمة خلاف على أن الصراع الثقافي بين القديم والجديد سوف يتمخض عنه توجهات فكرية ومعرفية مغايرة تفضي إلى صراع مصطلحي، ولاشك أن المجتمعات التي بلغت سن الرشد، واستطاعت تقنين مفهوماتها الفكرية والحضارية تكون مصطلحاتها أكثر استقرارا من تلك التي لم تزل على حالها من صراع البقاء والفناء، ولعل استقرار المصطلح يكون مؤشرا صادقا لمدى تقدم حضارة الأمم واستقرار توجهاتها العلمية والمعرفية عموما نحو الرقي المنشود.

والمنظور العصري يحتم مرجعية التراث في المقام الأول ما كانت الحاجة إليه أولا، كخيار أفضل، وثانيا : كأحد ركائز تحقيق هوية الذات بما يؤكد انطلاق الفروع من الجذور والالتكاء على الأصل؛ وإلا أصبحنا أبا هشا منبتا تذروه الرياح، وقد تكون هذه الفروع على حالها من الجفاف والشح بعد سنوات عفاف من الركود؛ في الوقت الذي تتدث فيه فروع الآخر، وأينعت فأغدقت، وهذا هو حال الأمم في كل العصور، والثقافات يغذى بعضها بعضا، ولم تكن في يوم من الأيام حكرا على أحد، ولم تصنع ثقافة واحدة حضارة أبدا، وحتى الحضارة الإسلامية في أوج ازدهارها تغذت إلى حد كبير بثقافات الشعوب الأخرى، ولعل له أصل من أصول الخلق وضعه الله تبارك وتعالى حينما أنزل القرآن بلسان عربي، ومع ذلك، جاء فيه ما جرى على ألسنة شعوب أخرى جذورا وفروعا^(٩١).

وعلى هذا الأساس تشكلت الفروض المعيارية التفضيلية التي تحكم أسس الاصطلاح، ليأتي التراث في المرتبة الأولى - حسبما أشارت إليه مبادئ وتوصيات ندوة - الرباط سنة ١٩٨١ - ما استقر فيه المصطلح وفق مفاهيم قديمة حديثة أو حديثة قديمة، استطاع من خلالها أن يقهر أمواج ثقافات العصور المتباينة، ثم هو يقفز في ذاكرة الفكر المعاصر حاملا معه مشروعيته في الصياغة والمفهوم والتواطؤ والشيوع دون أدنى التباس أو تقعر أو غرابة، وهذه هي الخلية الوراثية التي تحفظ للذات هويتها في معترك الثقافات المعاصرة شريطة أن يقع عليها من جلبيها وينفض ما اعتراها من غبار التباين العرفي في التواطؤ والشيوع وحسب، وفي الوقت ذاته يفترض فيها ما هو من شأن المصطلح من مرجعية معرفية ثابتة للتصور.

ومن الغبن الجائر المبالغة فى سلطوية الفكر الستراثى مالم يتسق مع
عصرية التوجه وفلسفة النظرية المطروحة، فالتراث إرثنا، هو مطيتنا ولسنا
مطيته، وإن رأى البعض عكس ذلك، وكأنه لا يصح إلا ما وجدنا عليه آباءنا،
فليس ثمة عنصرية فى العلم، صحيح أن العالم بناء على بناء وأن الأجيال سلاسل
من المعارف يكمل بعضها بعضا، ولكن أيضا ليست هذه حقيقة مطلقة، لأنه لو
صح ذلك ما أبهر العالم - بما وصل إليه من حضارة - بحضارة المصريين
القدماء . إننا إزاء شبكة من العلاقات التى يصعب فض غزلها، وما كان أصلا فى
الماضى قد نكتشف الآن أنه ليس بأصل وأن ما بنى عليه باطل، فكل عصر
ثقافته، ولكل عصر آلياته التى تتناول هذه الثقافات .

ثم إن الطرح النظرى لأى مفهومات مستحدثة هو تشكيل فى الأساس من
مواد خام ينبغى ردها فى المقام الأول إلى أصولها وقد تكون هذه الأصول فرعونية
أو قبطية أو إسلامية . . . أو حتى حديثة، إلا أنها دوما تقع ضمن منظومة تحكم
الفكر البشرى عامة، نعم أصبح للفكر البشرى منظومته، وأصبح الحديث عن
التفرد والجنس الأوحى - فى مضمار العلم والتكنولوجيا - هراء وضربا من
العبث، وفى الوقت ذاته، ليس موكلا لأى أمة الحفاظ على هوية أمة أخرى،
فالأصول تتصهر وتذوب مالم تتجسد كائنات حية من لحم ودم، فكرا وسلوكا،
فالحفاظ على تراثنا وموروثاتنا هو حفاظ على أصل كونى قبلما يكون حفاظا على
ثقافة موروثة ما ساهمت هذه الثقافة فى فكر هذا الكون، وبحثنا عن هويتنا يجب أن
نجسده فعلا حيا فى واقعنا المعاصر من خلال معطيات هذا العصر ومقوماته ما
اتصل الأمر بالعلم المجرد، وإذا كان قد توقف العمل بالفلسفة عندنا - بعض الشئ
- فيما بين الثقافة القديمة والحديثة؛ فإنه بات علينا أن نحتفى بالنظرية ونتحاور
بالأصول ما وقع منها فى التراث أو لم يقع دون تحيز أو تعصب أو تعسف .

ولعل المصطلح واقع بجانب منه فى هذا التوجه، الأمر الذى يحكم إلى حد
كبير الصراع الأبدى بين الأصالة والمعاصرة، ذلك أننا لا يمكن بحال من الأحوال
أن ننفصل عن دائرة الاتصال العالمية فى الفكر والثقافة، وإلا رددنا على أعقابنا،
وانطوينا على أنفسنا كالذى يريد أن يفتأ عينيه حتى لا يرى غيره .

إن شرعية مرجعية التراث تنتمى إلى تفرد مفهوماته فى الفكر العالمى من
ناحية، ثم كونه الأداة اللغوية ووعاء التداول الخطابى لهذا الفكر من ناحية ثانية،
ومن ناحية ثالثة إلى الاتكاء على مجرداته الفكرية التى تتسق مع مفهوماتنا فى

التوجهات المعاصرة. وليس أدل على احتدام الصراع بين الأصالة والمعاصرة فى هذه التوجهات من طرح ما يزيد عن سبعة أصوات دالة لتصوير أوجد هى السيميائية، والسيمائية، والسيمية، والسيميولوجية، والسيميوطيقية، والعلاماتية، والرموزية، والدلالية، والإشارية ... إلخ، وكلها مصطلحات تعيث كيف تشاء فى فكرنا المعاصر ولم نستقر على أحدها بعد ثم إنك تجد مصطلحات مثل : الطبع، والصناعة، والتكلف، والسبك، والفحولة، تحكم توجهات البعض النقدية حتى الآن، وكأن النظريات الحديثة فى توجهات الفكر المجرد (كفر) ومن يقول بها (زنديق). هذا ولما تزل أيضا مصطلحات مثل الانحراف، والتكرار والالتفات، على حالها من القلق بين التوجهات القديمة والتوجهات الحديثة، ولعل كل ذلك كان نتاجا طبيعيا لسوء فهم استفعال التراث، إما بالمغالاة فيه، أو الانقطاع عنه البتة، وهذان أمران كلاهما مر.

ويجئ الاشتقاق العام فى المرتبة الثانية بعد استفعال التراث، ثم الترجمة، فالتعريب، فالتحنت، فما لم نجد أصوله ولا فروعه علينا أن نضعها له أياما كانت الوسيلة، على أن يكون ثمة تفضيل - وفقا لما أوصت به ندوة الرباط سنة ١٩٨١ - للكلمات العربية الفصحى المتواترة على الكلمة المعربة، وتفضيل الكلمة المفردة لأنها تساعد على تسهيل الاشتقاق والنسبة والإضافة والتنثية والجمع، ومراعاة اتفاق المصطلح بالمعنى الشائع للكلمة (الإشارة اللغوية).

والاشتقاق "هو عملية استخراج لفظ من لفظ أو صيغة من أخرى، والقياس هو الأساس الذى تبنى عليه هذه العملية، وهو المبرر الذى تستند عليه مثل هذه العملية الاشتقاقية كي يصبح المشتق مقبولا معترفا به ... وكثير من تلك الصيغ التى يجوز اشتقاقها لا وجود لها فى نص صحيح من نصوص اللغة. فهناك فرق كبير بين ما يجوز لنا اشتقاقه من صيغ، وما اشتق فعلا واستعمل فى أساليب اللغة المروية عند العرب"^(١٢) والنوع الأخير من الاشتقاق هو ما يقع ضمن الاشتقاق اللغوى، بينما يقع الأول أو ما يصطلح عليه بالاشتقاق العام^(١٣) ضمن المعيارية التفضيلية لأنه نشاط إبداعى يضيف إلى اللغة مالا يخرج عن أصولها وقواعدها، ويقع فى أعلى درجات التوليد.

وليس بالضرورة أن يتكى الاشتقاق العام المصطلح على أصول لغوية، فقد يتجاوزها إلى القياس بالاتكاء على شخصية مشهورة حقيقية أو اعتبارية مثل مصطلح (الإطراء الممجوج Puffery) "وقد اشتق هذا المصطلح بلا شك من

شخصية السيد بيف M.r puff الذى يمثل الناقد المزيف والمضجر فى إطنابه . . . فى مسرحية "الناقد" لشيريدان^(٩٤)، وكذلك مصطلح (البريختية) فى نسبه إلى مذهب الكاتب المسرحى برتولد بريخت، "وفقا لهذا المنحى فى اشتقاق المصطلح صار كثير من المذاهب الفكرية والاجتماعية والسياسية والأدبية والفنية معروفا بأسماء أصحابها بإضافة صيغة النسب ism إلى اسم العلم، أى تحويل اسم العلم إلى مصدر صناعى"^(٩٥).

ومن نافلة القول، إن المجمع اللغوى كان قد سبق ودعا إلى التوسع فى الاشتقاق والقياس كما أجاز الاشتقاق من أسماء الأعيان والجواهر، كما أقر قياسية المصدر الصناعى للدلالة على النظريات والمذاهب الفلسفية والعلمية، وهو أيضا ملأ فعله الأقدمون حينما قالوا بالجبرية والقدرية^(٩٦).

ويلعب الاشتقاق العام دورا رئيسا فى تشكيل المصطلح واللغة عموما من خلال الاتكاء على ما لا حصر له من صيغ معيارية قابلة للقياس عليها، حتى أنه يمكن القول إن لغتنا العربية بهذا التشريع المواكب لوضعيتها صارت لغة حية أبد الدهر، فلم تزل على خصوبتها فى إفراخ لغة من لغة، بما يجعلها لغة كل العصور، وفى الآن ذاته تبقى لها بكارتها ما استطعنا أن نحفظ لها تلك الأصول الأولى، ثم هى تحافظ على شرعية الذوق العام فى التواطؤ والشيوع - كما يقول (تمام حسان)^(٩٧) - لأنه لا يكفى أن نصل إلى مصطلح صحت معيارية اشتقاقه وقياسه، ثم طوته صفحات الكتب، ولم تقف قضية القياس عند هذا الحد، فهو إن كان بمثابة "المكيال أو الميزان الذى يبين لنا الصحيح من الزائف، وما يقبل وما يرفض"^(٩٨) فهو ليس من السهولة بمكان تحقيقه، فبعض كتب اللغة إذا ذكرت المصادر قد لا تذكر أفعالها ولا أبوابها والعكس صحيح، فنضطر إلى قياس على قياس لاستنباط مجهول من معلوم، ثم تأتى قضية المعنى والدلالة المنوط بها اعتبارية اللفظ على نحو ما صاحب كلمة (الخمرة) التى كانت مقصورة على عصير العنب المسكر فأصبحت تفيد كل ما هو مسكر ولم يتخذ من العنب^(٩٩).

بيد أن القياس فى الأساس اجتهاد يبدأ بسلوك فردى، مالم يستند إلى ركائز قوية فى تحقيق المعيارية واستبصار بمجريات الأصل ثم الفرع الوليد منه؛ فإنه لن يبرح موضوعه مالم يذهب أدراج الرياح فى معترك التداول والشيوع.

وانطلاقا من توطيد دعائم الذات وتحقيق الهوية كانت أفضلية التراث فى اعتباره مصدرا أولا فى التشريع المصطلحى بقدرته على التأليفة الفورية، ثم

احتوائه بين ضفتية المعيارية والوصفية أصول القياس الذى يحقق الاشتقاق فتحقق مشروعية النسب للنتاج التكاثرى للغة . وانطلاقا من نفس الأساس تتشابه الأفضلية فى المرتبة الثالثة (بعد استفعال التراث، والاشتقاق العام) بين الترجمة والتعريب، ذلك أن الترجمة هنا نقل دلالة لفظ لغوى أجنبية إلى اللغة العربية، فى حين أن التعريب نقل بنية لفظ أجنبى بعد تهذيبها على معيارية القياس مع دلالاته أيضا . واللغة العربية فى الحالتين تحفظ كينونتها، غير أن الترجمة تحفظ لها جذرها القياسى الأول وما يستتبعه من فعالية نشاط لقياس جديد، بينما اللفظ المعرب يتجمد النشاط القياسى عنده على اعتباره آخر مراحل القياس، وقد تتجمد معه دلالاته، وبدهى أنه كلما ارتفعت نسبة الدخيل فى اللغة فقدت حيويتها وخصوبتها وقدرتها على التناسل، ذلك فضلا عن أن (المعرب) لفظ جامد بينما المترجم مشتق ما ردد إلى مشتق، فالترجمة إذن حلقة أولى بالتواصل فى سلسلة الاتكاء على الأصل التراثى والحفاظ على حيوية اللغة وتحقيق الهوية، ويضرب لنا (على القاسمى) (١٠٠) مثلا حيا على ذلك بكلمة (راديو) وكيف أنه بتعريبها يمكن أن تحدث شللا لسانيا فى تداول مشتقات لفظ جامد أصلا؛ بينما حين تم ترجمتها بكلمة عربية جذرها (ذاع) فتحت لغة على لغة فنقول أذاع، إذاعة، محطة الإذاعة، مذيعة، مذيعة . وهكذا شأن الترجمة .

ويقع على الترجمة العبء الأكبر فى تحقيق العديد من المعادلات الصعبة التى تبدأ بالتصور فالقالب فشرعية الصيغة ثم قدرتها على التداول والشيوع، وذلك بعد رحلة شاقة إلى التراث بحثا عن المقابل الأصولى من عدمه، ثم الإعراج على منازل الاشتقاق والقياس، حتى إذا ما كانت كل الأبواب موصدة، تبدأ رحلة سياقية ومعرفية أخرى؛ على أن تكون الدلالة هى محور البحث لا حرفية اللفظ، وفى ذلك شعرة قد تكون هى القشة التى تقسم ظهر البعير وقد تكون شعرة (معاوية) تحمل من الألفة والمودة ما يفضى إلى استجلاء المعنى واحتواء الدلالة عن طريق فعاليتها فى الأصل من خلال الجذور، فالدخان الذى تجمع فى بؤرة الإبصار ليس هو النار، واللفظ ما هو إلا وعاء، يفترض فيه العمل كإشارة لغوية كما يفترض ارتقاؤه إلى المصطلح والمعول عليه ذلك هو السياق، والسياق له آلية قراءة محكومة بالحقل المعرفى الواقع فيه، فقد يجيد كل من يجيد الإنجليزية (مثلا) نقل أوعية لفظية؛ ولكن يصعب عليه نقل سياقها الدلالى مالم يكن على بينة بمجرباته فى الأصل المنقول عنه .

إن عملية صوغ المصطلح كعملية إبداعية تخضع عند الترجمة لكل نواميس وضع المصطلح التي تبدأ بالاصطفاء الدلالي الذي يحفظ للقيمة فعاليتها وقدرتها على التواطؤ والشيوع وتنتهى عند درجة التفضيل التي توقف عندها الشارع، ثم يلقي ما فى يمينه فى معترك التداول، فإما تكتب له الحياة، فيسرى فى عقولنا ووجداننا، مجرى العروق فى الدم، أو يبقى على حاله من المراوغة بين الصعود والهبوط، أو تلفظه الذاكرة الجمعية فيهوى كأن لم يكن .

فشأن الترجمة شأن المصطلح فيما يحكمه من أسس ونواميس بدءاً من تمثله كقيمة تتطلب قدرة خاصة على الاصطفاء الدلالي واحتواء التصور، ثم هى يحكمها كما يحكم وضع المصطلح آلية خاصة تستشرف الإحياء المبتغى وتعنى القولية الإيقاعية ثم تحافظ على المعيارية اللغوية والتفضيلية فى كل من اللغتين، المنقول منها، والمنقول إليها، فليست القدرة التعبيرية أو معرفة قوانين اللغة كفيلاً بالوفاء بالوضع الأمثل أو ترجمة مصطلح له القدرة على اجتياز العوائق وتخطى السدود؛ فى غياب الوعي الحقيقى بكل ما يحيط به وما يفضى إليه، "ومن الأمثلة على نقص المعرفة اللغوية لدى كثير من المشتغلين العرب بالعلوم فى الوقت الحاضر أن المصطلح المقابل للفظ الإنجليزى Linguistics سُمى باثنين وعشرين اسماً قبل أن يستقر - تقريباً - لدى كثير من الدارسين على مصطلح (اللسانيات) . وذلك على الرغم من أن هذا المصطلح نفسه موجود بدلالاته الحالية تقريباً فى قاموس المحكم لابن سيده، وكما يوضح عبد السلام المسدى فإن هذه التسمية لم تتم إلا بعد اخفاقات كثيرة أعقبها اتفاق ظهر فى توصيات بعض المؤتمرات المتخصصة، مع أن السليقة اللغوية التى قادت إلى اقتراحه بعد جهد جهيد هى التى قادت ابن سيده إليه" (١٠١) .

ويتفق (حمزة المزينى) (١٠٢) مع ما نحاول التأسيس له من أن المصطلح يفترض فيه ثبات دلالة تصوره أياما كان الحقل الدلالي والمعرفى الواقع فيه، ولكن شتان بين الفرض والواقع، لأنه إذا صدقت هذه المقولة فإنها تؤكد شرعية الترجمة الحرفية من خلال لفظ المصطلح، بيد أن المصطلح نتاج عرفى تحكمه آلية التواطؤ والشيوع وفق حقله المعرفى الواقع فيه - كما سبق القول - ولا يمكن التحقق من ذلك إلا عن طريق النشاط المعرفى فى الحقل الواقع فيه فى لغة الأصل، لذا لا نستبعد أن تقع أبصارنا على قضايا مصطلحية تنشط جذورها فى الأساس فى الحقل

المعرفى المنقول منه ما اتكأت الترجمة على لفظ المصطلح وحده دون البحث فى دلالة تصوره حيث وضع المقابل العربى له .

إن العرب حين اعترى معجمهم القصور عن تلبية حاجتهم لجأوا بالضرورة من خلال القياس إلى الاشتقاق العام، ثم هم ما يزالون على إيمانهم باعتبارية الإشارة حتى استحدثوا دلالات جديدة لألفاظ اللغة المتداولة، بل إن وعيهم بحقيقة هذه العلاقة بين المسمى والاسم جعلهم يستخدمون المصطلحات الأجنبية من غير أى شعور بالحرج إما معربة أو بأشكالها الأصلية^(١٠٣)، ولعل هذه الموضوعية فى المواضعة الأولى لدى الشارع العربى فتحت آفاقا من المعارف ما كانت لتصل إلينا لولا هذه الفطنة التى شرعت باحتضان (التصور) بالدرجة الأولى ما تناسب قلبه مع شرعية اللغة، فالتعريب ما هو إلا "إخضاع اللفظ الأجنبى لطرق الصياغة العربية، وللعادات النطقية العربية، وهو من ثم يتضمن التزاما صارما بالأصوات العربية، والتزاما أقل صرامة بظواهر التأليف وتجاور الحروف فى الكلمة الواحدة، ثم التزام أقل من ذلك بالصيغ الصرفية العربية" .^(١٠٤) وهذه قاعدة قد ترقى باللغة إلى سيرتها الأولى من حيث كونها وسيلة التواصل بين بنى البشر، على حساب هويتها هى حينما تردخ لآلية الاحتفاظ بشكل اللفظ الأصلى عن طريق الاقتراض .

فإذا كانت لكل لغة معياريتها، وهذه المعيارية هى التى تحفظ لها حق الحياة والبقاء، وفى الآن ذاته تأتى فعالية المعيارية العامة التى تجتمع عليها كل اللغات، ويقع ضمن ما يقع فيها تلك العلاقة الاعتبارية التى تحكم الصوت الدال بتصوره، ولما بلغت هذه الاعتبارية قمته فى (الإشارة اللغوية) ووصلت إلى درجة الصفر فى (المصطلح)؛ فإن التصور يصبح محورا رئيسا ثابتا فى معطائيات اللغات من حيث كونها أداة للتواصل الفكرى، ومن ثم فإن التصور وفق هذا المفهوم يصير هو أصل التواصل وليس الهيكل أو (الصوت الدال) الذى يحتوية، ولو تعطل التصور لصالح الصوت الدال؛ لتعطل معه الكثير من مجريبات الدلالة التى ينتمى إليها الفكر المجرد ولأصيبت الدائرة الفكرية التواصلية بقدر غير يسير من الضبابية فى استجلاء الأمور، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن مشروعية القالب تتصل فى الأساس - فى حالة التعريب - بسهولة النطق وفق آلية عمل اللسان العربى، وهو عامل فعال لا يقبل المزايدة فى تحقيق التواطؤ والشيوع، فلو تحقق له بغيته من خلال مطاوعة الصيغة للتعريب فيها وحسنت؛ وإن لم يكن فقد

يكون فى كون أصل الترجمة أصل الوضع ما يحفظ للفظ معياريته الصوتية بما لا يتنافى مع طبيعة اللسان العربى أيضا، ومن ثم يأخذ شرعيته فى حقله الجديد عن طريق الاقتراض، وتلك هى النار التى تكمن تحت الرماد!

فإذا كان الاشتقاق العام للمصطلح يحتفظ للغة بكيونيتها الشاملة صوتا دالا وتصورا ودلالة من نبع أصلى بتواصل الاشتقاق، والترجمة المصطلحية تعطل الاشتقاق عند التصور المرجعى للمصطلح على الرغم من احتفاظها بالتواصل السلالى للفظ فى القياس، والتعريب يثبط ذلك القياس تماما عند آخر صورة تشكل عندها اللفظ - فإن (الاقتراض) يمحو تماما هوية ذلك الوعاء ويعول اللغة على لغة أخرى، ولنا أن نتصور مدى خطورة ذلك حينما ندرك ما نحن عليه من وضع على سلم الرقى الحضارى والتقنى، ذلك الذى يمنح كل مخترع الحق فى تسمية اختراعه المستحدث بلغته، فهو صاحب الصياغة الأولى والدلالة الأولى لمخترع أنا شريك له فى استخدامه وحسب، ولو فتح الباب على مصراعيه للاقتراض واستيراد اللغة أيضا لتجمدت لغتنا العربية وشاخت؛ ما دمنا على حالنا من التردى، وما دامت اللغة على حالها من الإحلال والإزاحة.

إن المشرع الأول حينما أقر (التعريب) و (الاقتراض) ما دعت الضرورة إلى ذلك، كان يدخل باللغة العربية وثقافتها على لغات وثقافات العالم دخول المنتصر الذى يقنن ويوصل ويخترع، وأياما كان حجم الاقتراض أو التعريب، فإن لغة المنتصر غالبا هى الأقوى، وهى التى لا يبقى من استنفاد طاقتها سوى أقل القليل، أما ما كان فى عصور السليقة أو ما قبل التقعيد، وما قبل الفتوحات الإسلامية فإن استعارتهم "كانت استعارة ضرورة وحاجة ملحة، على أنهم فى القليل من الأحيان قد اقتبسوا أيضا بعض تلك الألفاظ الأجنبية التى لها نظائر فى لغتهم فى المعنى والدلالة، إما لإعجابهم بأصحاب هذه الألفاظ والشعور بأنهم أرقى ثقافة وحضارة أو للدعابة والتفكه"^(١٠٥)، وتلك الألفاظ قد أخضعها العرب لمعيارية الصوت العربى نطقا وكتابة حتى عرفت فيما بعد بالمعرب، "أما غيرها من الكلمات الأجنبية التى بقيت على صورتها الأصلية فقليل عددها، وقد ظلت قليلة الشيوع والدوران، وأطلق عليها "الأعجمى الدخيل"، كأنما أريد بهذا استبعادها عن الألفاظ العربية الأصلية ولكن المؤلفين من المتأخرين لم يلتزموا هذا الوصف أو هذا التمييز فى علاجهم للألفاظ التى اقترضها العرب"^(١٠٦).

أما ما نحن عليه الآن فهو أشبه بحال المنهزم حضاريا، وأصبحت اللغة على حالها من الخنوع فى استتئات الدخيل، واستسلمت الثقافة العربية بكل ما لديها من قوى متداعية إلى الردوخ لذلك الطوفان الجارف من التراكيب المصطلحية التى هزمت بها لغتنا فى عقر دارها، وهاتيك : الميتونيميا، وسينكدوكى، وأيديولوجيم، والفينومينولوجى، والأيزوتوب، والمود، والموتيف، والليموتيف، والبوليسيم، والأليجورى . . . إلخ، وليتها كانت توجهات لغوية وحسب، بل تمخض عنها ما أودى بمفهوم وجدوى المصطلح وما يستتبعه من مناح فكرية تجريدية يفترض فيها التوجه العلمى والتقنى الذى يأخذ بيد الإنسان العربى المعاصر لا رأسه ولحيته.

وإذا كان مجمع اللغة العربية قد أجاز "أن تستعمل بعض الألفاظ الأعجمية عند الضرورة على طريق العرب فى تعريبهم"^(١٠٧)، فأقل ما يرتجى هو أن يعى الشارع العربى مدى هذه الضرورة، ثم هو على وعيه بحال المعيارية التفضيلية فى أسس الاصطلاح والتى تنأى قدر المستطاع عن الدخيل ولا تلجأ إليه إلا عند الضرورة القاهرة على حد تعبير (المسدى) "لأنها تمس خصوصيات باللغة الدقة إذا بحثت لها فى لغتك عن بديل مطابق أعوزتك الحيلة وإذا ترجمتها على سبيل التقريب أو المحاكاة حرفتها عما هى عليه عند أهلها، وأدخلت الضيم على أخواتها فى لغتك التى بها تحاكيها"^(١٠٨)، فكأننا واللغة نعاذل بانسجامها الدلالى بعض عقمها الاشتقاقى فى غير إسراف أو صدود. "ولئن أصاب لفظ "الواقعية" فى اللغة العربية مرماء الدقيق لأداء المفهوم الأجنبى القائم فى كلمة "رإيليسم Realisme" التى ظهرت فى اللغة الفرنسية لأول مرة بدلالاتها الأدبية سنة ١٨٣٣ فإن التيار الأدبى المضاد والذى ساد فى مطلع القرن العشرين - وابتكرت له فى اللسان الفرنسى سنة ١٩٢٠ لفظة "سوريليسم" - لم يجد الترجمة الملائمة، ولعل تركيب اللفظ الأجنبى من لفظة أصلية تعنى الواقعية ومن أداة مزيده فى مطلع الكلمة - تدل فى سياق المحسوسات على معنى الفوقية وفى سياق المجردات على معنى المزايدة - هو الذى عقد عملية الترجمة وجعل آلية النقل أيسر منالا فلم يقل فى اللغة العربية عن هذا التيار "المدرسة فوق الواقعية" أو "أدب ما فوق الواقع"، وإنما استعير اللفظ الأجنبى وأجريت عليه تعديلات صوتية ومقطعية حتى يتحول الدخيل معربا وذلك بأن أبقي على عنصرين من عناصر الكلمة وترجم عنصرها الثالث الذى هو اللاحقة الدالة على المنزع الفكرى - أو المذهب بصفة عامة - فقبل "سريالية" على قالب المصدر الصناعى"^(١٠٩).

ويعود (شكرى عياد) ليؤكد ما أسلفنا تأكيده أنه "إذا كان ثمة خوف من أن تنهزم هذه اللغة أمام أرتال الألفاظ العلمية والتكنولوجية فليس ذلك لضعف في المقدرة اللغوية الكامنة في نفوس أبنائها ولا لتقصير في أدائها العادي بل لتخلفنا العلمي" (١١٠).

واتباعا لأسس الدرس المدرسى فإن آلية الوضع وما يتبعها من تواطؤ أو شيوع لا تتم في يوم وليلة، ولا بقرار سلطوى أو قانون استثنائى من الواضع، ومهما كان التحصن بأسس ومعارية الموضوعة؛ فإن ثمة متسعا من الوقت تحكمه آلية التداول حتى يستقر ذلك العضو الجديد وينسجم مع باقى أعضاء الجسد، وسواء أكان السبيل إلى ذلك الذوق المدرب، أو إجماع الذاكرة العظمى، أو بتدخل إحدى الجهات الراعية للغة، فإنه من الموضوعية كتابة لفظ المصطلح الجديد إن جاء من لغة غير العربية بلغته الأصلية التى كانت بمثابة (القابلة) لمولده - أمام المصطلح الموضوع بالعربية، وذلك حفاظا على مصداقية النهج، حتى يستقر المصطلح على صورته النهائية، بعد استنفاد كل الطاقات الموجهة للعمل على استقراره، فالمصطلح فى جوهره عمل جماعى لذاكرة أمة، وإن كانت مشروعيته تبدأ بشارع أول هو أحد أفرادها.

ثم يأتى النحت على أدنى درجات التفضيل فى الوضع المصطلحى باعتباره "حدثا عارضا فى اللسان العربى، وتكيفاً طارئاً على جهازه" (١١١)، فهو إن كان معنى بالاختزال أو الاختصار فإن صيغته تصبح عبئاً ثقيلاً على الصيغ اللغوية، فإذا ما كان التعريب يتمتع بالقياس ثم يوصد بابه خلفه؛ فإن (النحت) فى أساسه صيغة شاذة عن الأصل القياسى، ولما يزل موقف المجمع منه على حاله من التردد بين القبول والرفض (١١٢)، فى الوقت الذى امتد فيه إلى صياغات مؤثرة فى المصطلحات العلمية، الطبية منها خاصة، ثم نجده بين أيدينا فى مصطلحات مثل (اللاوعى)، و(الاشعور)، و(الميتافيزيقا)، و(الميتالغوية)، و(اللانهاية)، الخ، "والمتتبع لتاريخ اللغة العربية يدرك كيف كان أمر احتضان اللفظ الأعجمى أهون على العرب من اللجوء إلى النحت الذى يؤدى إلى شنود فى الأوزان أو عجمة فى ترتيب الأصوات وتوزيع المقاطع" (١١٣).

غير أن تمتع الصيغة المنحوتة بخاصية الاختزال يعطيها من القوة ما يدفعها إلى فعالية ذهنية عالية فى الأجواء العلمية والتجريدية، ولأن الذهن بطبيعته يميل إلى ما يشحذه، ويرضى حاجته إلى الأعمال والتفرد، فإنه بات على اللغة أن

تضحى مرة أخرى بالشكل فى سبيل الحاجة الملحة إلى نسقية الخطاب العلمى
الاختزالى الذى يصبو إلى الدلالة المجردة من أيسر السبل، والتي يقع النحت على
قوارعها عارياً من كل شئ إلا مثيره الذهنى الذى يؤجج حتمية التواصل دون
شطط أو اسهاب أو فضول، وذلك ما يدفعنا إلى الاتفاق مع مقولة (إبراهيم
أنيس)^(١١) بضرورة الاعتدال لدى المجمع اللغوى إزاء شرعية النحت، إن كان
ثمة ما يستوقف زحف الذاكرة الجمعية إليه، من خلال تداولها الفعلى الشائع لصيغ
النحت المصطلحية فى واقعنا الفكرى والثقافى، وهو ما يتفق أيضاً مع مبدأ أساسى
من المبادئ التى أرسنها ندوة الرباط سنة ١٩٨١، من حيث كون النحت فى الوضع
الأخير فى الترتيب التفضيلى، ثم التأكيد على تفضيل الكلمة الشائعة على الكلمة
النادرة أو الغريبة؛ إلا إذا التبس معنى المصطلح العلمى بالمعنى الشائع المتداول
لتلك الكلمة.

- ١- انظر - علم اللغة العام، فردينان دي سوسير، ترجمة يوثيل يوسف عزيز، بيت الموصل، العراق سنة ١٩٨٨ ط٢، ص٨٤ - ٨٩ .
- عصر البنيوية - إديث كريزويل - ترجمة جابر عصفور (رأى المترجم)، الهيئة العامة للكتاب، آفاق الترجمة ع١٧، سنة ١٩٩٦، ص٤٠٩ - ص٤١٠ .
- ٢- انظر : الخطيئة والتكفير، عبد الله الغدامي، نادي جدة سنة ١٩٨٥، ص٤٧، عن :
dnA srevaL yB .narT(,.R sehtraB ,ygoloimeS fo stnemeI
,)htimS.C ,kroY weN ,١٩٨٠ .P .٥٠ .
- ٣- السابق .
- ٤- انظر : معيار العلم، تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف سنة ١٩٦١، ص٧٩ . وذكر ذلك (الغدامي) كما أشار إلى ورود المعنى نفسه في كتاب (الشعر) لابن سينا، تحقيق عبد الرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة لسنة ١٩٦٦، ص٦٦ . انظر السابق، ص٤٥٠ .
- ٥- اللسان مادة (حرب) .
- ٦- الخطيئة والتكفير، ص٤٨، وانظر : اللسان مادة (قها) .
- ٧- عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر سنة ١٩٨٩، ط٢، ص٢٤ .
- ٨- السابق ص٩٨ .
- ٩- السابق ص٩٩ .
- ١٠- انظر : الحصيله اللغوية، أحمد محمد المعتوق، عالم المعرفة ع٢١٢، أغسطس سنة ١٩٩٦، ص٤٧ .
- ١١- انظر : أسس المصطلحية، محمد محمد حلمي، مجلة علامات ج٨ م٢، يونيه سنة ١٩٩٣، ص٢٨٣، عن :

- ygonolimret fo yroeht lareneG ehT)١٩٨٣(.H ,rebleF
nedalB/noitanemuCE aled sraihC[noitamrofni rof leciteroehtA
edroov]tatnemucoD ,٣٧ ,oN ,٣/٢ .P ,٨٥ - ٩١.

- ١٢- انظر : السابق.
- ١٣- انظر : السابق، ص ٢٨٥ .
- ١٤- انظر : السابق، ص ٢٨٤ .
- ١٥- انظر : مقدمة في نظرية الأدب، تيري إيجلتون، ت أحمد حسان، كتابات نقدية ع٤
سبتمبر سنة ١٩٩١، ص ١٢٦ .
- ١٦- انظر : مقدمة في نظرية الأدب، تيري إيجلتون، ت، أحمد حسان، كتابات نقدية
ع١٤، سبتمبر سنة ١٩٩١، ص ١٦٨ .
- ١٧- اللغة بين المعيارية والوصفية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء سنة ١٩٨٠،
ص ١٦٣/١٦٤
- ١٨- عبد الرحيم محمد عبد الرحيم، أزمة المصطلح في النقد القصصي، مجلة فصول
م٧، ع٣٤، سنة ١٩٨٧، ص ٩٩، ٩٨ .
- ١٩- الأسس اللغوية لعلم المصطلح مكتبة غريب القاهرة سنة ١٩٩٣، ص ١١، ١٢٠ .
- ٢٠- السابق.
- ٢١- قراءة في معنى المعنى، مجلة فصول م٧، ع٣٤، سنة ١٩٨٧، ص ٣٧ وما
بعدها.
- 22- .A.J .nodduC A ,yranoitciD fo yraretiL ,smreT ,niugneP ,skooB
nodnoL ,١٩٨٢ .P ,١٠٤ .
- 23- lisaB ,scitenohP dnA scitsiugniL fo yranoitciD A ,latsyrC divaD
egdirbmoC dnA drofxO llew kcalB ,١٩٨٩ .P ,١٥٢ .
- ٢٤- انظر : إشكالية المصطلح، إبراهيم مصطفى إبراهيم، وزارة الثقافة، سلسلة الفلسفة
العلم ع٣، سنة ١٩٩٦، ص ١٠١ .
- ٢٥- انظر : أسس المصطلحية، محمد محمد حلمي، مجلة علامات ج٨، م٢، يونيو سنة
١٩٩٣، ص ٢٨٣ .
- ٢٦- انظر : السابق ص ٢٨٤ .
- ٢٧- تأسيس الاصطلاحية النقدية العربية، مجلة علامات ج٨، م٢، يونيو سنة ١٩٩٣،
ص ١٧٥ - ص ١٧٦ .
- ٢٨- انظر : السابق.
- ٢٩- السابق.

- ٣٠- انظر : شكرى عياد جسور ومقاربات ثقافية، مامى البدر اوى، عين للدراسات والبحوث سنة ١٩٩٥ ص ٩٥، ٩٤ .
- ٣١- عبد السلام المسدى، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر سنة ١٩٨٩، ط٢، ص ٢٤ .
- ٣٢- محمود فهمى حجازى، الأسس اللغوية لعلم المصطلح، مكتبة غريب القاهرة، سنة ١٩٩٣، ط٢، ص ٧ .
- ٣٣- على القاسمى، المصطلحية، الموسوعة الصغيرة، ع ١٦٩٤، العراق سنة ١٩٨٥، ص ٢١٥ .
- ٣٤- محمد محمد حلمى، أسس المصطلحية، مجلة علامات، ج ٨، م ٢، يونية سنة ١٩٩٢، ص ٢٩٠ .
- ٣٥- انظر : الأسس اللغوية لعلم المصطلح، ص ١١ .
- ٣٦- جدلية المصطلح الأدبى، مجلة علامات، ج ٨، م ٢، يونية سنة ١٩٩٣، ص ١١٢-١١٣ .
- ٣٧- السابق .
- ٣٨- السابق .
- ٣٩- انظر : الكشف للزمخشري، ج ١، دار الريان سنة ١٩٨٧، ط ٣، ص ١٢٦ .
- ٤٠- جدلية المصطلح الأدبى، مجلة علامات ج ٨، م ٢، يونية سنة ١٩٩٣، ص ١١٣ .
- ٤١- اخترت (إشارة لغوية) للتعبير عن وحدات اللغة الدالة، دون اللفظ؛ لأنه معنى عند علماء اللغة بالصوت المنطوق وحسب (الخصيلة اللغوية/٤٧)، ودون الكلمة؛ لأنها مفرد الكلام يمكن أن تحدث خلطا مع مفهوم (دى سوسير) عنه باعتباره نطقا فرديا غير اجتماعى أو حوارى (مقدمة فى نظرية الأدب/١٤١)، ودون العلامة؛ لارتباطها بما تشير إليه علاميا عند (بيرس) خارج الصورة العينية للفظ، مثل علامة الدخان على النار (مقدمة فى نظرية الأدب/١٢٦)، وكذلك دون الرمز؛ لدلالته العلاماتية أيضا على فعالية الإشارة، وارتباطه بمرجعية تعسفية عند (سوسير) (مقدمة فى نظرية الأدب /١٢٦)، وذلك من ناحية، ومن ناحية أخرى على اعتبار الرمز الفنى شيئا حسيا يشير إلى معنوى لا يقع تحت الحواس (الرمز والرمزية/٤٠) وهو ما يقصيه تماما عن دائرة الاختيار .
- ٤٢- للمزيد من الضوء على هذه النظرية انظر :
- Closing Statement : Linguistics And Poetics, Jakobson, Combridge, Prass.1978, P. 353.

- النظرية الأدبية المعاصرة، رمان سلدن، ترجمة جابر عصفور، آفاق الترجمة ع سنة ١٩٩٥، ص ٢١

-- نظرية اللغة الأدبية، خوسية إيفانكوس، ترجمة حامد أبو أحمد، دار غريب سنة ١٩٩٢، ص ٥٢ .

- الخطيئة والتكفير، ص ٧ .

٤٣- انظر : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق ابن الخوجه، دار الكتب الشرقية تونس سنة ١٩٦٦، ص ٣٤٦ .

٤٤- انظر : السابق . وقد ذكر ذلك (الغذامي)، انظر الخطيئة والتكفير ص ١٥ .

٤٥- الخطيئة والتكفير، ص ١٥ .

٤٦- انظر : السابق .

٤٧- انظر : الأسس اللغوية لعلم المصطلح، ص ٩٠-٩١ .

٤٨- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص ٩ .

٤٩- مجلة فصول (ندوة العدد)، م ١٤٥ سنة ١٩٨٤، ص ٢١٥ .

٥٠- عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي وآليات صياغته، مجلة علامات ج ٨ م ٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص ٥٥ .

٥١- بين الفلسفة والنقد، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة سنة ١٩٩٠، ص ٤٥ .

٥٢- عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة سنة ١٩٧٨، ص ٦٤ .

٥٣- السابق .

٥٤- نظرية اللغة الأدبية، ت . حامد أبو أحمد، دار غريب، القاهرة نة ١٩٩٢ ص ٥٢ .

٥٥- نبيلة إبراهيم، القارئ والنص، مجلة فصول م ١٤٥ أكتوبر سنة ١٩٨٤، ص ١٠١ .

٥٦- انظر : السابق .

٥٧- نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي، مجلة عالم الفكر، م ٢٢ ع ٤، ٣، يونيه سنة ١٩٩٤، ص ٩٠، ٩١ .

٥٨- عن الهيئة العامة لتصور الثقافة، سلسلة (كتابات نقدية)، ع ٥٤ سنة ١٩٩٦ .

٥٩- مدخل إلى السميوطيقا، دار إلياس، القاهرة، ص ١٧ .

٦٠- علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب سنة ١٩٩١، ص ٧٨ .

٦١- مجدى وهبه، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت ص ٥٠٩ .

٦٢- انظر : الخطيئة والتكفير ج ٣١ . وانظر :

- Structuralism Piaget, J. (trans.by C.Machler), Harper colophon Books, New York, 1970, P.5.

٦٣- السابق، ص ٣٢ .

- ٦٤- انظر : أساليب الشعرية المعاصرة، ص ٤١، عن :
- Bateson, F.W. English Poetry : Acritical Introdution, London 1950, Pag. 25.
- ٦٥- انظر : الخطيئة والتفكير، ص ٨٠ عن :
- Abrams, M. H. The Mirror And The Lamp, Oxford University Press, New Yourk, 1953. P. 283.
- ٦٦- الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة الحلبي سنة ١٩٤٤، ج ٣، ص ١٣١-١٣٢.
- ٦٧- عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي وآليات صياغته، مجلة علامات، ص ٦٢، ٦٣.
- ٦٨- انظر : النص الأدبي وقضاياها، محمد الهادي الطربلسي، مجلة فصول م ١٤٥ سنة ١٩٨٤، ص ١٢٤.
- ٦٩- انظر : السابق.
- ٧٠- عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار أمية تونس سنة ١٩٨٩، ص ٨.
- ٧١- انظر : الأصول، تمام حسان، الهيئة المصرية العامة للكتابة سنة ١٩٨٢، ص ٨١.
- ٧٢- السابق.
- ٧٣- تمام حسان، الأصول، ص ٨١.
- ٧٤- انظر السابق.
- ٧٥- المسدي، المصطلح النقدي وآليات صياغته، مجلة علامات، ص ٦٤.
- ٧٦- محمد عفيفي مطر، أنت واحدها وهي أعضاؤك انتشرت، قراءة، دار الشئون الثقافية، بغداد سنة ١٩٨٦، ص ٢٥.
- ٧٧- توفيق الزبيدي، تأسيس الاصطلاحية النقدية العربية، مجلة علامات، ص ١٧٨.
- ٧٨- انظر : السابق. وانظر اللسان مادة (طبع).
- ٧٩- انظر : اللغة بين المعيارية والوصفية، تمام حسان، ص ١٦٣.
- ٨٠- المصطلح النقدي وآليات صياغته، مجلة علامات، ص ٦٢.
- ٨١- انظر : اللغة بين المعيارية والوصفية، ص ١٦١.
- ٨٢- انظر : الأصول، ص ٣٨٤ - ص ٣٨٥ عن :
- Semantics, Geoffrey leech, Penguin Books, England, 1974, P. 10 - 26.
- ٨٣- المجادلة آية (٦).
- ٨٤- المجادلة آية (٧).
- ٨٥- انظر : الأسس النفسية للإبداع الفني، مصطفى سويف، دار المعارف سنة ١٩٨١، ص ٢٢٧.

٨٦- انظر : المصطلحية، على القاسمى، الموسوعة الصغرى ١٦٩٤، العراق سنة ١٩٨٥، ص ١٠٧ - ١١٢ .

٨٧- انظر : اللغة بين المعيارية والوصفية ص ١٦١ - ١٦٣ .

٨٨- انظر : ندوة علامات، مجلة علامات، ج ٨ م ٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص ٣٨ .

٨٩- انظر : المصطلح النقدي وآليات صياغته، مجلة علامات ج ٨ ع ٢، يونية سنة ١٩٩٣، ص ٦٢ - ٦٣ .

٩٠- على سبيل المثال : إيليس، أساطير، إنجيل، من (اللغة اليونانية القديمة)، إيوان، بستان، من (الفارسية)، تابوت، تنور، جهنم، من (العبرانية)، حواريون (أرامية) .
انظر فى ذلك : تفسير الألفاظ الدخيلة فى اللغة العربية، طوبيا العيسى، دار العوب، القاهرة، سنة ١٩٦٥ .

٩١- إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو سنة ١٩٧٥ ط ٥، ص ٦٢ - ٦٥ .

٩٢- انظر : السابق .

٩٣- عز الدين إسماعيل، جدلية المصطلح الأدبى، مجلة علامات ج ٨ م ٢، يونيه سنة ١٩٩٣، ص ١٢٠ عن :

- A.J. Cud: Adictionary of Literary terms. Penguin Books 1982, (Ibid. P.540).

٩٤- السابق .

٩٥- انظر : تعريب التعليم الجامعى والعالى، إبراهيم مذكور، الأمانة العامة لاتحاد الجامعات العربية بالقاهرة سنة ١٩٨٠، ص ١٣، ١٤ .

٩٦- انظر : اللغة بين المعيارية والوصفية، ص ٣٥ .

٩٧- إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، ص ٨ .

٩٨- انظر : السابق .

٩٩- انظر : المصطلحية، ص ٦٤ - ٦٥ .

١٠٠- حمزة قبلان المزينى، ندوة علامات، مجلة علامات ج ٨ م ٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص ١٦-١٧ .

١٠١- انظر : السابق .

١٠٢- السابق، ص ١٤ .

١٠٣- تمام حسان، الأصول، ص ٢٩٠ .

١٠٤- إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، ص ١٢٤ .

١٠٥- السابق، ص ١٢٥ .

١٠٦- السابق .

١٠٧- المصطلح النقدي وآليات صياغته، مجلة علامات، ص ٧٠ .

- ١٠٨- السابق، ص٧٢-٧٣ .
- ١٠٩- اللغة والإبداع، ص١١٠ .
- ١١٠- السابق، ص٦٦ .
- ١١١- انظر : من أسرار اللغة، ص٨٦ .
- ١١٢- عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي وآليات صياغته، مجلة علامات، ص٦٥ وما بعدها .
- ١١٣- انظر : من أسرار اللغة، ص٩٠ - ٩١ .

نظرية المصطلح النقدي

تشهد الأصول على أن الانطلاق من المفهوم، وتحديد الجدوى، وتوثيق الأسس والمبادئ العامة التي تحكم وضع المصطلحات من خلال ربط النتائج بالمقدمات المفترضة؛ هو بمثابة البحث في النظرية العامة لعلم المصطلح التي تحكم العلاقات القائمة بين المفاهيم العلمية المصطلحية، وتحدد الثوابت المفترضة الانطلاق منها على مستويات متباينة تجتمع عليها حقول المعرفة المختلفة من خلال الإطار العام الذي يحكم علم المصطلحية^(١).

غير أن الأصول ذاتها تؤكد أن ثمة تباينات تحدث كلما اتجهنا نحو الحقول المعرفية المتخصصة بالرغم من انتمائها إلى الجذر الأصلي المتكافئ، وأن هذه الحقول تسمح بقدر غير يسير من المرونة في توجهاتها يتصل بأعراض الأصول لأجواهرها بما قد ينشأ عنه أصول فرعية، قد ترقى إلى مستوى المعيارية، أو تبقى على حالها من الاعتبارية، إلا أنها في كل الأحوال لابد أن تتعم بالاستجلاء التام من خلال المعرفية المقننة التي يمكن أن يتواطأ عليها أصحاب الحقل المعرفي الواحد، فتنشأ ما يتعارف عليها بالنظرية الخاصة^(٢).

والنظرية في الأساس تتبنى على تجريدية علمية وصبغة معرفية، تبدأ بافتراضات وتنتهي بشبه مسلمات تحقق شرعية النتائج، وتستوى على قدرها في الحقول المعرفية المختلفة بما يسمح لها باختراق هذه الحقول وفرض نوااميسها بغير تصدع أو خلل، ولقد أصبحت هذه السمة هي الغالبة على التوجهات العلمية في العصر الحديث، فمن (النشوء والارتقاء) عند (دارون) حتى (ما بعد الحداثة) واجه الفكر المعاصر كما من النظريات استطاعت أن تخرق أجواء الحقول المعرفية

المختلفة عامة والأدب خاصة، فتميزت النظرية بذلك عن كل ما غيرها من فعاليات علمية "من حيث إنها دأبت على استثمار المعطيات العلمية خارج حدود نشأتها"^(٣)، الأمر الذي جعل الأدب معتركا خصبا لفاعلية العديد من النظريات القادمة من حقول معرفية فلسفية أو نفسية أو اجتماعية، فتكالبت عليه هذه النظريات كما تتكالب الأكلة على قصعتها أحيانا؛ وأحيانا أخرى احتضنته في صدر المجرد والجمالي، حتى أصبح للأدب نظريته التي تتحسس البحث عن القوانين والقواعد العامة التي تحكم ظواهره المختلفة، وهذه العملية التجريدية يطلق عليها الفرنسيون "فلسفة الأدب" بينما تسمى في الإنجليزية "نظرية الأدب"^(٤).

على هذا الساس ترتفع نظرية المصطلح النقدي محاولة التأصيل لأعراف الحقل المعرفي المتخصص في مجال النقد الأدبي بالوقوف على أهم شواهد الخروج عن الجذور ومدى ما يتمتع به هذا الحقل من خصوصيات تحكم آلية فعاليته وتقنيته بتحديد رؤية فلسفية عامة لمصطلحه ثم طبيعة الأجواء التي يعمل بها.

وهنا يجدر الفصل بين النظرية والمنهج، فالنظرية مادة مجردة تهتم بوضع القواعد والأسس لإطار المقولات، قد تخضع للتطور وفق آليات التوظيف شأنها في ذلك شأن المنهج الذي يعنى في الأساس بالأدوات المستخدمة في عملية التفسير، وإذا جنحت النظرية إلى تجريد المادة من فرديتها فإن المنهج يحاول إبراز هذه الفردية وتوضيحها^(٥).

أما فيما يتعلق بالرؤية الفلسفية فهو من قبيل التشابه في آلية الفكر والرؤية المجردة بين طبيعة العمل النقدي والعمل الفلسفي، أو كما يرى (زكى نجيب محمود) "في أنهما يتجاوزان السطح ويتجهان إلى العمق، بحثا عن الجذور المستنبطة في الظاهر الذي تراه العيون"^(٦).

وتتبع نظرية المصطلح النقدي من فلسفة العملية النقدية ذاتها، وذلك بحصرها على اختلاف توجهاتها في قانون معيارى أول يهيمن على فعاليتها ويمنحها سطلتها المعرفية، "وهى أنها محاولة لفك الارتباط بين الدوال والمدلولات"^(٧). وهذه المحاولة تطبع في ثناياها القيمي والجمالي من خلال اتكائها على أسس معرفية معدة سلفا، تتسق معها الوسيلة وتتطبع بها النتيجة ضمن إطار فكرى مجرد يجمع الدائرة الفكرية العامة، ويستند إلى سلطات معرفية يدفع بعضها بعضا، الأمر الذى يتطلب بالضرورة تبياننا واضحا لكل وحدة معرفية تسعى لأن

تشارك في توطيد مرجعية السلطة، فتفرض الحتمية الحاجة الملحة إلى التعرف، والتعرف سبيل التجريد إذ هو يخلص المدركات من صفاتها غير الأساسية، وهو سبيل التعميم إذ هو يعين على بيان الخصوصية والنوعية^(٨)، وهذه على وجه التحديد فعالية منوط بالمصطلح تحقيقها.

أى أن السلطة المعرفية للعملية النقدية، تلك التى دفعنا إليها النص، مدفوعة هي الأخرى بشكل أو بآخر بسلطة معرفية أخرى على فلك المجرد، وهنا تتجلى إلى حد كبير الجدلية الاصطلاحية بين الأصل المعرفى وفاعلية الزمن المتغير، ثم تأتى مداخلات النقد الجديدة فى مجال عمل (التصور)، فيصير المصطلح موضوعا والسلطة المعرفية محمولا، وتتمثل هذه السلطة فى المذاهب الأدبية والنظريات النقدية التى تحكم الفكر النقدى، وهى على وفرتها تشكل المنحى الإنسانى والفكرى فى عصور مختلفة. ولما كانت فعاليتها تتجلى فى منطقة (التصور المصطلحى) فإن النقد الأدبى يمثل حلقة الصراع لأنماط متباينة من النظريات المجردة تتأثر وتؤثر فى المناحى السياسية والاجتماعية والفنية والعقائدية بما يسمح بقدر موفور من التوجهات التى تدفع أو تعرقل مسيرة الإنسان فى طريق الرقى الحضارى وتتعكس فى الوقت ذاته على العملية النقدية بالسلب أو بالإيجاب.

ثم إن هذه السلطة المعرفية تنزع إلى خطاب يعتمد شفرة خاصة للتواصل، وتتطلب جمهورا من المتلقين على اختلاف مستوياتهم يعتمد هذه الشفرة بعد تفريغ شحناتها فى شكل مصطلح، قد ينتزع من جسد لغة الخطاب فيصير لغة فى لغة، وفضلا عن كونه شفرة وسيطة وقيمة مجردة؛ فقد يصبح حكما معياريا أو تابعا لنظرية جانبها الصواب، وقد يكون مقصودا لذاته، وقد يصل من الخصوصية إلى درجة ما من الغموض وسط هذا الحشد الهائل من التقنيات المتداخلة. وهو ما تعنى به اللغة بين المعيارية الاصطلاحية وعموم الدلالة، فتدخل فى قضايا (الصوت الدال) حيث وضع اللفظ فى درجة الصفر بين المعنى والدلالة، مع توارد الترادف اللفظى واختلاف الدلالة، أو الاختلاف اللفظى وترادف الدلالة، ثم اعتماد ضبابية المصطلح فى الحقل الدلالى الواحد ما اعتمد الفكر اللغوى على التشابه والتضاد.

وقد تتسع الدائرة الفكرية لشمئل (نظرية المعرفة Epistemology) بما تشمله خارج النفس وخارج حدود الأدب، وتتقلص رويدا، رويدا، حتى ترسو على مشارف الذات؛ إذا قلنا مع (بارت) باعتبار الأدب إرساء أو تأسيسا للذاتية^(٩)، وهنا

تقع المزاوجة بالضرورة الحتمية بين علمية النقد وذاتية الأدب، حيث تركض الأولى وراء ترسيخ الأصول الفلسفية للفكر المجرد، وتنطبع الثانية بتليية حاجتنا الملحة إلى إشباع النفس الإنسانية بنورانية الجمالي والمثير العجائبي، إنه الغزل رفيع المستوى بين خيوط صناعية تحفظ للنسيج استواءه، وأخرى طبيعية يتكيف معها الجسد وفق ما يعتريه من أجواء، فعلى الرغم من خشونة لغة العلم إلا أنها هي التي تحافظ على استواء النهج وإغلاق الدائرة الكهربائية - بقطبيها - للتواصل، وعلى الرغم من زئبقية لغة الفن فإن طلاوتها تكمن في نسقها، وحين تجتمع اللغتان على قلب نص واحد، يصير النقد حملاً ثقيلاً، وتعوزه الوسيلة، وتقوم قيامة المصطلح على ما ينبغي أن يلائم الذهني، وما ينبغي أن يوائم الحسي، فيتعلق في خيوط الرجاء، فيقع في شرك الهبولي وفق مغريات السياق، وهو ما قد يسمح بما لا تسمح به أية حقول معرفية أخرى أحادية التوجه. وهنا ندخل بدءاً من إحكام دائرة التواصل الفكرى في قضايا اختلاف الثقافات والتي تختلف معها إلى حد كبير منابع الأصول، ثم لما كانت الترجمة وسيلتها الأولى، فإنه مالم يتحقق في المترجم صلاحية الشارع، ونواميس آلية الوضع، فإننا على حين غرة واقعون في ظاهرة الاضطراب المصطلحي في المنبع، على اعتبار جل القضايا المصطلحية المرودة إلى أصول الوضع والخاضعة لنواميس الحقل المعرفي الواحد غالباً ما تكون على حالها من التشابه بين اللغات المختلفة، الأمر الذي يفضى بمصطلح يحمل معه فطو (التصدع) في غفلة من الناقل، ذلك فضلاً عن الخلط فيما يستوجب الفصل بين مفهومات متباينة بين الثقافات وبعضها بعضاً أو اللجوء إلى أيسر السبل عن طريق التعريب أو الاقتراض، فتعلو ثقافة على حساب أخرى دون الوعي بتداعيات ذلك.

على أن قضية اتساع الدائرة المعرفية وانحصار الأدب بينها وبين الذات، تخلق جوامشحونا بالتناقضات الفكرية التي تشد الذات على ثقافة بعينها فنتفرق شيعاً وأشتاتاً، ولأن لكل عصر ثقافته فإن سرعة عجلة التطور تقول بتعددية العصور داخل العصر الواحد، حتى إذا ما قلنا العصر الحديث وجدنا أنفسنا أمام (عصر الآلة البخارية)، ثم (عصر الطاقة) بما فيه من طاقة بترولية، وطاقة كهربية، وطاقة شمسية، ثم (عصر الذرة)، ف (عصر الفضاء)، ف (عصر العقول الالكترونية والحاسبات الآلية)، ثم (عصر الجينات الوراثية) ولاشك أنها توجهات تؤثر من قريب أو بعيد في المنطق الفكرى المجرد وتحمله بنظريات متباينة تنعكس بالضرورة على الرغم من موضوعيتها الشديدة على الذاتى وضرورة تفاعله مع

واقع العصر، ثم إن للفن غايته المطلقة التي تأتي فعاليتها عشية نظريات (أرسطو) و (أفلاطون) وحتى يومنا هذا؛ بما لا يدع مجالاً للشك أن ثمة تباينات متغيرة بين التأصيل لكل ثقافة من الثقافات ثم تحديث منظوماتها وفق هذه التغيرات بنظريات جديدة؛ تستتبعها جماعات بشرية متتالية. تتباين مواقفها أيضاً قبل التواطؤ والشيوع؛ على ما تأصل أو تم استحداثه من نظريات معرفية، وما واكبها من وحدات مصطلحية، لنجد أنفسنا في معترك مصطلحي بيئي داخل وخارج حدود اللغة والثقافة، فيتمخض النقد الأدبي بالتبعية عن مصطلحات لها قضاياها بين أيدينا الآن إذا ما كتب لها البقاء على حالها من اختلاف التواطؤ والشيوع بين التبعية والعصرية، وأخرى واقعة في الضبابية نتيجة تأرجحها بين الرفض والقبول في الذاكرة العظمى، وثالثة في انتظار الحكم بالبقاء أو الفناء من قبل الذاكرة الجمعية، فقط، لأنها خرجت عن ذاتية خالصة في بيئة غريبة عن تكوينها الوراثي والبيئي.

ويندرج الحصر المنطقي لنظرية المصطلح النقدي - بناء على ذلك - في اتكاء العملية النقدية على فك الارتباط بين الدال والمدلول من خلال سلطة معرفية دفعنا إليها النص المدفوع هو الآخر بسلطة معرفية أخرى تتصل بالأولى على فك الدائرة الفكرية المجردة، وتنزع هذه السلطة إلى خطاب يعتمد شفرة المصطلح ضمن شفرات الاتصال، على ما هي عليه من قدرة على تحقيق حد التعريف للوحدة المعرفية المتداولة، فتتحقق بغية السلطة في منطقة (التصور المصطلحي)، ومن الانتماء إلى حقل دلالي تنشط فعالية جذورها فيه كإشارة لغوية لتأتي فعالية هذه الشفرة من خلال (الصوت الدال)، ثم إن هذه السلطة في نزوعها إلى إعمال ثقافات متعددة في لغات مختلفة تعوزها آلية الترجمة وما يستتبعها من ضرورة الاتكاء على أسس آلية الوضع، وحتى إذا ما كانت لهذه السلطة تفاعلها مع الذاتى والجمالى من خلال النص النقدي فتعتمد شفرة مصطلحية جدلية تبقى على حالها من التباين الدلالي لاختلاف الجماعات البشرية عليها في أزمنة مختلفة بين التواطؤ والشيوع، أو يقع عليها حد الاختلاف بين الرفض والقبول، أو إنتاج شفرات مصطلحية ذاتية المفهوم والوضع والبيئة فنقع في أسر الغربة والاغتراب.

السلطة المعرفية إذن هي التي انبنى عليها (التصور المصطلحي) في العملية النقدية، وانتزاع شفرة الخطاب النقدي منها باتكانها على اللغة بين المعيارية الاصطلاحية وعموم الدلالة شكل خصوصية المصطلح النقدي في (الصوت الدال)، كما أنها ما اختلفت الثقافات باختلاف اللغات كانت حجر الزاوية في تحقيق (آلية

الوضع) من خلال الترجمة، ثم بالربط بينها وبين الذات تحققت معانقة علمية النقد وذاتية الأدب التي أفضت بالضرورة إلى تباينات (التواطؤ والشيوخ) باختلاف البيئة الزمانية والمكانية.

بيد أننا بحاجة ملحة إلى توسيع دائرة النظرية، على اختلاف فروضاتها، حتى نتحقق لنا النتائج المرجوة بالإثبات أو النفي، عن طريق توطيد هذه الدعائم نظرياً، ثم من سبيل المنحى التطبيقي الذي يفسح المجال لمجاذلات أكثر فعالية ومصداقية؛ ما طاول النهج السبيل إلى الوقوف على أساس القضايا، ثم مدى تبديدها في فكرنا النقدي، ومحاولة ربطها بما تم ما يشبه الاتفاق عليه من أسس معيارية تحكم الفكر المصطلحي، وتخرجنا ما أمكن ذلك من شتات الضبابية، وتدخلنا في دائرة الالتزام والتوجه العلمي.

والآن، يمكن - مع قليل من التريث - إدراك أننا أمام أصول ثلاثة تتبنى عليها نظرية المصطلح النقدي، وتتحدد بها أبعاد حقلها المعرفي المتخصص، فنفزع إلى السلطة المعرفية كأصل أول يقوم بذاته في مجال (التصور) وبسلطته على احتواء السياق في مجال (آلية الوضع) من خلال الترجمة، ثم نأتى إلى خصوصية تشفير المصطلح النقدي فتتحقق فعالية الأصل اللغوي وقضايا (الدال)، ثم من خلال جدلية العلاقة بين علمية النقد وذاتية الأدب ينهض الأصل الجدلي على الأعمال في دائرة النسبي محاولاً الإنصاح والكشف عن ضبابية الدلالة ونسبية (التواطؤ والشيوخ).

وحرى بنا أن نذكر أن هذه الأصول الثلاثة التي تتكئ عليها نظرية المصطلح لا يأتى الفصل بينها إلا من قبيل الصورية، لأنها قد تبلغ حداً من التداخل في فعاليتها يصبح من الغبن إهماله، ثم إنها على تفرد ما قد لا تمنع هذا التداخل في الوقت الذي قد لا تجمع فيه حدود الظاهرة الكلية.

وتطرح نظرية المعرفة Epistemology تساؤلاً حول ما إذا كان للعالم وجود مستقل خارج ذواتنا أم أنه إسقاط لما يجوب دواخلنا ومعتقداتنا، وثمة انطلاقات لهذه النظرية تبحث في كل ما هو خارج النفس البشرية من خلال النفس الواعية التي تحاول أن تفك ماحولها من طلاسمات سواء أكانت طبيعية أو حضارية^(١٠).

والوحدة المعرفية Episteme "مصطلح أشاعه ميشيل فوكو ليدل به على الوحدات الأساسية التي يتشكل من التقائهما نسق للمعرفة. وينطوى مفهوم المصطلح على تسليم مؤداه أن الشحنة الدلالية التي تتضمنها الوحدات المعرفية تظل في حالة

تغير مع تقدم المعرفة، وعلى نحو يولد أبنية معرفية جديدة^(١١). وهى على الرغم من حداثة طرحها فى الثقافة المعاصرة إلا أنها صورة مرادفة لأطروحات الإنسان على مر العصور لإخصاب الجدل الفكرى حول الوجود العينى لكل ما هو كائن وله أبعاد محددة، وبدءا من التصنيف الأرسطى، وكما يقول (عبد المنعم تليمة) "وقد رأى أرسطو فيه أن وظيفة المعرفة تحدد نوعيتها، ورأى فيه للمعرفة ثلاث وظائف مدارها أن الناس تطلب المعرفة لتطلع أو لتتفجع أو لتبتدع"^(١٢)، وعلى أساس الانتفاع نشأت الفلسفة المادية والوجودية، ومرورا بنظرية النشوء والارتقاء عند (دارون) التى شكلت الفكر الفلسفى برهة غير وجيزة من الزمان بدأت النظرية العلمية تفرض فروضاتها على الحياة الفكرية عامة والأدب خاصة انطلاقا من الواقع واتكاء على مبدأ النفعية، صاحبها أصل نظرى آخر يتكى على الشك الديكارتى، ولما اشتد عود الفكر المادى الاشتراكى على يد (كارل ماركسى) استيقظت (الواقعية) من غفوتها لترتدى ثوبها الجديد بعد ما كانت قد أفلتت شمس (الكلاسيكية)، وبدأ يتهاافت غزل (الرومانسية) بتوجهاتها المختلفة، (الرمزية)، و(السريالية)، و(الدادية)، وكذلك (الوجودية) و (الطبيعية)، وإزاء البسط الشيعوى أورد الفعل المناهض انحصرت نظرية المعرفة بين قطبي رحى يقول أحدهما بالتشريح المعملى للعمل الأدبى. للتأكيد على انطلاقه من الواقع والتعبير عن الطبقة الكادحة والسواد الأعظم من الشعب فى غير تهويم أو شطط، بما قننت له (الواقعية الجديدة أو الواقعية الاشتراكية)، بينما ينتمى الآخر إلى ما ينتمى إلى المدرسة الشكلية الروسية، ثم تبعتهما مدرسة براغ التشيكوسلوفاكية، باعتبار الشكل جوهر العمل والمدخل الشرعى له، ونشطت على تباينهما (الأسلوبية) ثم أفضى الأخير إلى (الأدبية) و (الشعرية)، حتى أعلن موت المؤلف وانبتقت إلى الوجود (البنويوية).

سواء أكان الاتجاه الشكلى ترويجا لنهج يعزل الأدب عن المجتمع أو آلية مستحدثة من آليات الفكر المجرد، إلا أنه كان توجهها معرفيا يتصل بالدائرة الفكرية العامة التى يصعب فصل نواميس جزئياتها عن كلياتها بالرغم من استطاعة تحديد هويتها و(أيدلوجيتها). حتى أنه قيل إن (التفكيكية Deconstruction) - فيما بعد البنويوية - كانت فى أساسها رفضا من الحركة النسائية الراديكالية فى أوربا للتراث باعتباره تعبيراً عن الهيمنة الذكورية والمجتمع المبنى على الأبوة فكان منحاهما مع (دريدا) و (رولان بارت)^(١٣).

ما تزال إذن السلطة المعرفية تفرض شرائعها ومعتقداتها على التوجهات النقدية، حتى غدا (الاتجاه التأويلي Herminiotical) كما يقول (شكري عياد) "يسوى بين الأدب وسائر ما ينتجه الفكر البشرى فكلها موضوعات للمعرفة، تصدق عليها مقولة أن الذات، في سعيها للوصول إلى الحقيقة، تشكل الموضوع ولا تعكسه وحسب" (١٤).

وتلك هي خصوصية السلطة المعرفية في تأثيرها على مجال (التصور) المصطلحي، واعتماد (آلية الوضع) للترجمة من خلال آليتها يمنحها مصداقية التواصل الذي يشكل جوهر اللغة بدرجة أقوى من فعاليتها في الالتقاء على الأصل اللغوي اعتمادا للترجمة المعرفية والسياقية لا الحرفية، من قبيل الموضوعية والإعلاء من شأن تنقية الأجواء الدلالية المصطلحية كهدف أسمي تسعى إليه أطروحات النظرية.

بيد أن نظرية المعرفة إن وقع اتساقها على معارف سابقة فهو من باب الالتقاء على فلك المجرد في فكر (النظرية)، غير أنه حين بدأت تمتد إلى النهج التطبيقي ظهرت تباينات تنتمي إلى تأصيل تفرداها، وحتى إذا ما زحفت إلى المعنى كانت فعاليتها تحديدا في جوهر ولب العملية النقدية المتمثل في فك الارتباط بين الدوال والمدلولات، ثم هي على اتكائها الفلسفي تحمل في جعبتها ما يحمله للمعنى، فهو "معنى ذهني غير عرفي ... وليس علاقه اعتبارية يحددها المجتمع" (١٥).

وتتزع بذلك نظرية المعرفة إلى تطبيق المفهوم المجرد جريا وراء النظرية بمفهومها الاصطلاحي بغية أن نحدد ثوابتا وأسسها ونواميس للمعارف المختلفة والتي لا بد وأن ينطبع بها تفكيرنا العلمي، وقصور التجريدية على المعنى يمنح لتعريف (جابر عصفور) للوحدة المعرفية مصداقيته في قدرة شحنتها الدلالية على التغير مع تقدم المعرفة، وسلطتها على التحليل البنيوي خاصة، أي أن ثمة تجريدا مطلقا لما تفرضه القوانين العلمية لا يفتأ يتعهد بقيادة المعرفة البشرية، يسمح بقدر من المرونة يتفاعل مع التغير والتطور فيولد أبنية معرفية جديدة، ولعل اتكائه على الحقيقة العلمية ما يقصده (تمام حسان) بالمعنى الذهني غير العرفي وغير الاعتباري بما يجعله قريبا إلى حد بعيد من (الأيقونة) العلمية في حقل العلوم الطبيعية والكيميائية.

وقد يكون في ذلك أصل لمستوى من مستويات التوجه النقدي نحو العملية والذي سنخرج عليه لاحقا، إلا أن نظرية المعرفة في مجملها سلطة حتمية في مجال

الفكر المجرد تفضى إلى سلطة مفترضة فى مجال الفكر النقدى لا تتحقق إلا من خلال وحدة معرفية تتكى على وحدة مرجعية تتمتع بثباتها الداللى وتتأى عن الاعتبار، قد تكون دافعا لتخليقها، ولا تنفك تكون وسيلتها، من خلال مبدأ التعانق بين النظرية والمصطلح - المشار إليه آنفا - وذلك حتى تعدل من مواقعها فى حركة جدلية تشف عن أعلى قدر من الخصوبة والحيوية فى الدراسات الإنسانية، بحيث يدخل كل إنجاز فى ذاكرة العلم، مهما كان مصدره، ويعكس تجدد المصطلحات وعى الباحث بالمتغيرات الحقيقة فى المنهج فيتخلى - لصالحه - عن لوثة المذهبية الضيقة، ليطور معارفه وأدواته^(١٦). وهو المبدأ نفسه الذى تدعو إليه نظرية المعرفة، فنحن لم نزل على حاجتنا إلى المعرفة وما زالت هذه المعرفة على قدرتها من الفعالية فى النص النقدى، وما زالت هذه الفعالية على سمتها فى احترام شفرتها التواصلية المرجعية المعتمدة فى إطار المصطلح، الذى يبقى هو الآخر على حاله من الخلق والوضع، ولم نكد ننتهى من التأصيل لمصطلحات على طريق التواطؤ والشيوع حتى نفاجا بأخرى لم تستقر أسس وضعها بعد، لنبقى ما نحيا على لهث، ما دامت الحياة سبيلها الفكر، وما دام الفكر سبيله المعرفة، وما دامت المعرفة سبيلها المصطلح وسيلة وغاية. وذلك مفاد فعالية عموم الأصل المعرفى فى قضايا المصطلح النقدى.

وإذا كانت نظرية المعرفة تؤكد على مرونة الظاهرة العلمية والمعرفية فى منحائها التطورى، وإذا اخترق سهمها نافذة الفكر النقدى، فبث فيه حصانة الفكر المجرد ومرونة التطور، فإن ذلك ما يشمل العلوم الإنسانية هى الأخرى حتى صار الأدب مرتعا رحبا لفاعليات العديد من نظرياتها التى أثرت النقد الأدبى، وليس خفى عن العيون تعانق الحقل المعرفى للنقد الأدبى بشكل كبير مع الحقول المعرفية المختلفة للعلوم الإنسانية مثل الفلسفة، والتاريخ، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، وهى علوم اتسمت بالدقة فى تجليات تلامس ما لبعض العلوم الصحيحة من تشكيل صورى فى الضبط والصياغة^(١٧)، وهو ما بدأ يستشعرى بشكل أو بآخر فى توجهات النقد الأدبى وفى خطى حثيثة وتوعدة بدأت تنتشر بالتبعية مصطلحات هذه العلوم على ما هى عليه فى سياقاتها الأولى سواء بانتقال نظرياتها، أو بانفلاتها إلى بيئة جديدة تصلح إلى حد كبير للحفاظ على بقائها النوعى، ونظرا لأن هذه العلوم لها من المعارف ما تعوزها الحاجة إلى التطور المستمر، فتسقط مصطلحات وتبرز للوجود أخرى، وما زالت المناهج النقدية التى انطلقت منها تفرض علينا بصورة

مطردة أن نفسح مكانا لتداخل التخصصات، وأن نقبل في أطر النقد الأدبي الحديث ما تفرضه من مكتشفات لم يكن يوليها أسلافنا ما تستحقه من عناية^(١٨)، الأمر الذى يفتح بابا على النقد الأدبي لاراد له وحسب، وإنما يجعله حقلا معرفيا ثريا ومعطاء له الأولوية الأولى في احتضان أى مولود معرفى جديد إذا ما جاء العلم على شتى اتجاهاته مخاض النظرية، فلم يعد ينظر إلى الأدب فى نهاية القرن العشرين على أنه ظاهرة أدبية محضة بالمعنى القديم أى لا يخضع إلا للمواصفات الشكلية (اللغوية فى المقام الأول) ولا يقبل الإحالة إلى العالم الخارجى، بل أصبح ينظر إليه باعتباره نشاطا إنسانيا يتسع للدراسة والبحث من شتى جوانب العلوم الإنسانية^(١٩)، إنه قدر المصطلح الأدبي الذى كان فى صعوده هبوطه، وفى هبوطه صعود آخر، فما حيا الفكر تحيا النظرية وما حيت النظرية يحيا المصطلح، والعكس قد يصح إلى حد كبير .

فظاهرة عدم الثبات المصطلحي نتاج شرعى لتفاعل النقد الأدبي مع النظريات المعرفية فى حقولها المختلفة، وأثر حتمى للتطور الحضارى المصاحب للفكر المجرد فى بحثه عن الرقى من المثال إلى ما هو أمثل، وهو أيضا غاية من غايات الفن والإبداع الكائن فى حبه النقد الأدبي، فيتسق بذلك العلم والفن لتؤكد فرضية حالة عدم الاستقرار المصطلحي المصاحبة للفكر العصرى بسرعة إيقاعه وتغيراته الحادة فى بعض الأحيان، ذلك على الرغم من اتكاء الفن على أصول جمالية ومعرفية مطلقة، خاصة فى علاقة الذات بالكون وتفاعلاتها مع الخير والحق والجمال، ثم ما تأصل منها فى التاريخ مثل الذوق والقيمة والإنسيابية والصدق والتألق^(٢٠).

وعلى قدر ما يسمح النقد الأدبي بمرونة التفاعل مع النظريات المعرفية، تقف العلوم الإنسانية على منحاهما العلمى وتشكيلها الصورى وفق ضوابطها التى تتلاءم مع حقولها المعرفى؛ فى حيلة نسبية لا تصل بطبيعة الحال إلى صرامة العلوم الطبيعية، والأمر على الكيفية ذاتها من وضع مصطلحاتها، غير أن هذه المصطلحات قد تبقى فى دوالها الصوتية على جذور يونانية أو لاتينية قديمة لا يوجد ما يقابلها فى العربية فيشفع لها التوسل بالنحت أو الاقتراض^(٢١)، وهذه خصوصية حقل معرفى .

أما المصطلح النقدي فإن اتكائه في المقام الأول على خصوصية الإشارة اللغوية، تلك التي تؤتى أكلها في سياق الحقل نفسه؛ وقع عليها الاصطلاح أو لم يقع، يجعلنا أمام الخصوصية الأخص للمصطلح النقدي.

وشأن النقد الأدبي أن تكون اللغة وسيلته وغايته في الآن ذاته، ذلك ما دامت اللغة وحدها القادرة على احتواء تجليات القيمي والجمالي في تفجير الارتباط القائم بين الدوال والمدلولات، ليأتى المصطلح على مشابهته في التشكيل، وما هذا المصطلح سوى إشارة لغوية تحددت هويته بإلغاء العلاقة الاعتبارية، وتواطأت الذاكرة العظمى على تصور أوحده. والرحلة من عرقية الإشارة اللغوية في اشتمالها تصوراتها المتعددة حتى اصطلاح المصطلح هي رحلة غير آمنة في سبراديب التداول، ولم يكن التواطؤ والشيوع ليتم في يوم وليلة، ذلك ما لم يكن لآلية الوضع ما يفتح أبواب الجدل على مشروعية المصطلح من عدمها في الأصل، فإزلنا نقول بالخطاب، والكلام، والعمل، والنص، والقراءة، والكتابة، باعتبار فعاليتها الأولى كإشارات لغوية، في حين أنها أصبحت على استواء عودها كمصطلحات في الخطاب النقدي المعاصر بدرجة تتباين على إثرها المفاهيم وتنزوي الحقائق وتنتشر الضبابية، تلك التي يمكن أن تصل بنا إلى حد الاختناق.

وما دامت هي لغة في لغة فإن طواعيتها للتشاكل قد تخلق جوا مفعما بالمشتبهات التي تصاحب الكلمة انطلاقا من درجة صفر المعنى والدلالة حيث تصل الاعتبارية إلى قمتها مرتحلة عبر دلالات متعددة تتحقق من خلال تصوراتها المختلفة، ووفق حالات السياق، إلى أن تتجرد هذه الكلمة تماما من الاعتبارية، وكذلك من كل التصورات إلا التصور الأوحده الذي وقع عليه الاصطلاح الذي يتسم هو الآخر بتفاوت ونسبية التواطؤ والشيوع.

وبالرغم من أن إطلاق الكلمة على معنى معين يخضع لمعيارية الاستعمال، وسلطة المعاجم المعرفية، والمحدودية، فإن الأمر على حاله من التباين فيما يخص الدلالة، فالمعنى استجابة لمعيارية عرفية، "وأما عدم التخصص في الدلالة فمرجه إلى أنه بالرغم من كون العرف هو الذي يربط بين الكلمة ومعناها نجده يسمح للكلمة الواحدة بعدد من المعاني ولهذا كانت الدلالة المقصودة للكلمة بحاجة إلى تحديد العنصر الاجتماعي في الاستعمال بذكر الماخرات ونوع المناسبة والأثر"^(٢٢)، وهذه أمور تتحدد ضمنا وفق آلية (القراءة) التي تخضع للمعايير الثقافية المختلفة، والتي بلغت من الذروة حدا لا حدود له باعتماد النص

الأدبي نصا مفتوحا ليس معنيا بالمعنى بقدر عنايته بطلاقة الدلالة وتحقيق (الفضاء الشعري) المنوط به فعالية ذهن وخيال القارئ المكلف بالبحث عن العناصر المطلقة التي تحكم الشمولية والتحول والتحكم الذاتي، وحتى إذا ما أعلن موت المؤلف على يد (بارت)، والاحتفال بميلاد القارئ، بلغت ظاهرة عدم التخصص في الدلالة مبلغها بتوخي تعددية القراءة، على أن يبقى النص مفتوحا دائما، ولا يجب إغلاقه بقراءة دون أخرى، كما لا يجب وصف إحدى القراءات بالصحة لأن ذلك يتضمن وصفها بالخطأ، كما يقول التفكيكيون^(٢٣).

ولنا أن نتصور على أي وجه يمكن أن يأتي النص النقدي إذا ما احتذى حذو القراءة التفكيكية، إننا لا محالة أمام نص إبداعى تحتم عليه التبعية والتفرد الارتقاء إلى مستوى النص الأول لتنتقل بالضرورة عدوى تشفير النص الأول إلى النص الثانى مع اختلاف سبل التشفير ونوع الشفرة وفقا لآلية الإبداع فى كل من النصين، فالنص الأول من خلال اليقظة الإبداعية للمبدع يحاول تحقيق ما سبق أن نادى به (الجاحظ) وفى بعض منه (عبد القاهر الجرجاني) - وأكد عليه (أرشيبالد ماكليش) و (رولان بارت) من أن مدار الأمر ليس على المعنى؛ بينما على اختيار اللفظ وكيفية منحاه فى التركيب، ثم منحى هذا التركيب ذاته، (فالشاعر مبدع ألفاظ لا معانى)، وليس السؤال، ماذا يقول المبدع، ولكن كيف يقول؟. أما النص الثانى فهو يحاول ما أمكن تحقيق اليقظة الإبداعية نفسها، حتى يتسنى له فك شفرات النص الأول عن طريق نهج إبداعى أيضا يتحقق من سبيل إبداع قرائى لا يتلئى إلا عن طريق (القراءة الثانية) فى البحث عن مجريات الدلالة، حيث تجرهما لذة الاكتشاف بإجلاء أردية النص رداء تلو الآخر حتى ينعم القارئ بافراغ محتواه الانفعالى من خلال الذهنى والوجدانى فى آلية سيكولوجية تتشابه إلى حد كبير مع إفراغ مبدع النص الأول، وتطمح إلى تحقيق ما قالت به النظريات المختلفة عن العملية الإبداعية مثل (التطهير) عند أرسطو، و(الإسقاط) و(الإلهام) و (التسامى) عند فرويد، وغيرها.

وقد يستشرف (النص القرائى) آفاق (النص الكتابى)^(٢٤)، ويرسو على مشارف سحره، وتسرى فى شرايينه دماؤه، وكأنها دائرة تواصلية مغلقة، ونظرة فى نص (فريال جبورى) القرائى لنص (محمد عفيفى مطر) الكتابى (قراءة) يؤكد إلى حد كبير هذا الزعم^(٢٥)، وبناء عليه "يجنح الخطاب النقدي نحو اكتساب أدبية

موازية، وهذا من شأنه أن يفرض على لغة النقد آليات خاصة فيما يتصل بمنظومة مصطلحاته^(٢٦).

ولاشك أن عملية تحول النص القرائي إلى نص كتابي آخر يعنى بالمصطلح كشفرة نقدية، سوف يتأثر بها ذلك المصطلح بدرجة ما من قبيلين، يعمد الأول إلى الارتقاء باللغة الجمالية والإيقاعية بتحقيق متطلبات السياق بدرجة قد يغلب فيها التوجه الشكلى على التوجه المضمونى، وهى آلية مصاحبة بالضرورة لليقظة الإبداعية وكتابة النص، أما الثانى فيرسو على شواطئ الأول أيضا فى بحث النص عن التوجه الجمالى من خلال اللغة الإشارية على حساب اللغة المصطلحية، الأمر الذى يدخلنا بالضرورة فى قضية اللفظ فى درجة الصفر بين المعنى والدلالة. وحرى بنا " ألا ننسى أن الأفكار الرائدة - فى كل المجالات - كثيرا ما تذهب ضحية اللغة التى صيغت فيها، بل على وجه التخصيص ضحية المصطلحات التى اختيرت للتعبير بها عنها"^(٢٧). وإذا ما كان النص الكتابي فى تقنيته نحو الدلالة المطلقة يبحث عن لفظة بكر، لم تهتك بمعنى أو دلالة؛ ليزاوجها سياقاً ما، مزاجية شرعية باتكائها على فرضية اعتباطية الإشارة اللغوية، فإن النص القرائي أمام مثل هذه الألفاظ يعمد إلى معيارية تحكم توجهات الدلالة، وهى إذا كانت فى جلها توجهات سياقية حتى لا ينغلق المعنى عند حدود اللفظ المفرد؛ إلا أنها صورة حتمية لرد الفعل المناهض فى مواجهة مثل هذه الألفاظ تتجلى فى شكل أنماط معدة سلفا تدخل فى دائرة الاصطلاح، ليصبح المصطلح وحده القادر على فك شفرة النص الكتابي فيتسلل بالضرورة إلى النص القرائي، ويصبح شفرة وسيطة لا تتغلق دائرة التواصل بدونها، وذلك مثلما فعل (شاكر عبد الحميد) مع لفظ (الهرامسة) فى قصيدة (مطر) أيضا (قراءة)^(٢٨)، "فالناقد قارئ ككل القراء، يتميز عنهم بترجمة ما يقرأ إلى نموذج نقدي يمكن التعامل معه : توظيفه، تعديله، تصحيحه، تطويره أو تغييره. وهذا النموذج يسهم بدوره فى قراءة القصيدة"^(٢٩).

وحينئذ يتأهل المصطلح ليصبح أداة لفتح النص، فتصدق القراءة إذا ما صدق المصطلح، أو تخفق إذا ما أخفق فيخفق معها النص، وبوسعنا أن نتجنب كثيرا من المفاهيم النقدية التى انبنت على مصطلحات خاطئة، مثل الشاعر الذى قال : "أجلس على الصولجان"، ولم يكن يعلم أن (الصولجان) العصا منعطفة الرأس وليس كرسى الملك. مازلنا إذن على وعينا بأن المفاهيم لا تتطوى على تقاليد البحث العلمى الراسخة وحسب؛ بل باعتبارها أرضية يقف عليها وينطلق منها

الناقد بتأطير رؤيته المنهجية وضمنان التواصل المنضبط "مادامت المفاهيم والمصطلحات" "عرفا خاصا" بين قوم مخصوصين، ولا معنى لهذه الإخصوصية، إن لم يكن الدارسون - داخل حقل معرفي معين - على وعى تام بمفاهيمهم وأدواتهم ومناهجهم"^(٣٠)، من هنا تأتي شرعية المصطلح كشفرة نقدية تحمل مرجعية التواصل بين المبدع والقارئ فيصلح بصلاحها النص، ويتهافت إذا ما تردت إلى سوء فهم.

وكما تداخلت العلوم الإنسانية في بسط أبعاد السلطة المعرفية على التوجهات النقدية، فإن لغتها هي الأخرى، لا تقل ضراوة في التأثير على النقد الأدبي، وتأتي فعالية (الموضوع) بدرجة لا تقل أهمية عن فعالية (المحمول)، حين تتسلل مصطلحاتها على يد الناقد من حقلها المعرفي المتخصص إلى الحقل الجديد معها بعض ما يعتريها من ضبابية؛ إن كانت هكذا في الأصل، أو تأتي في غفلة من تحديد الإطار المرجعي الذي يحدد هويتها فتتزلق في غياهب الغموض، ذلك ما لم يستخدم الناقد في محاولته القفز على السائد وتجاوز المألوف بـ "كلمات جديدة، لم تحفظ تعريفاتها، ولم تتحدد بالتكرار مدلولاتها" كما يقول (صلاح فضل)^(٣١)، وكلها أمور تعتمد إلى تحطيم شفرة التواصل المعتمدة أو ضبابيتها في شكلها المصطلحي، والتي ارتضى جميع الأطراف توليها مسئولية الإبلاغ، ولم تعد إرثا ولا احتكارا على كل صاحب قلم؛ على تفرد ثقافته وطموحه إلى تحقيق اطروحات النص الإبداعي الأول الذي جعله النقد في ثوبه الجديد نهبا مشروعاً.

إن أجل ما يمكن أن يقال في خصوصية المصطلح النقدي في مجال اتكائه على الأصل اللغوي هو أنه إذا كانت ألفاظ المصطلحات في شتى العلوم مجرد ممو عارض، فإنها في النقد الأدبي مقصودة لذاتها في بعض وجوهها، وأصلا معرفيا في كل الأحوال يندرج ضمن المعارف اللغوية، فضلا عن كونها "أداة تؤدي معنى وفي نفس الوقت تستوقف بشكلها الصياغي ومظهرها التركيبي"^(٣٢).

على أنه يبقى للحقل المعرفي المصطلحي ما للحقل المعرفي اللغوي من تميز في حضور الحقول الدلالية، وهذه الحقول تنطوي على علاقة متصلة بين تصورات الإشارة اللغوية في مجال سياق واحد تجتمع عليه المترادفات أحيانا، وأحيانا أخرى تتأني فعليتها من خلال المصاحبات اللفظية، كما هو الحال مع لفظ (أم) الذي يصاحب معه ألفاظ مثل حضانة، رضاعة، فطام، حنان ... إلخ، والملاحظ في الحقول الدلالية للإشارة اللغوية أنها تعتمد بالدرجة الأولى على

الدلالة بينما مثيلاتها في المجال المصطلحي تعتمد في الحقل الدلالي الواحد على (التصور)، حتى أنه ليصعب إلى حد كبير تحديد تصور أوحده لأحد مصطلحات الحقل؛ إلا من خلال تحديد تصورات باقي مصطلحاته، وهو ما يماثل مصطلحات مثل : الأقصوصة القصة القصيرة، القصة، الرواية.

وفي جميع الأحوال فإن المصطلح يتمتع بحقه الإرثي في اللغة باعتباره نتاجا من نتاجها ونمطا من أنماطها التي تخضع للمنظومة العامة التي تحكم شروعية ومعارية توجهاتها البنائية والتصورية، فيتعاقب من قريب أو بعيد مع علم اللغة العام ويحتكم إلى شرائعه ونواميسه، في رحلته من التشكل إلى أدق شعيرات التداول، وفي الوقت الذي ينشط فيه الأصل اللغوي على تحقيق معيارية المصطلح؛ فيسمح بقدر غير قليل من قضايا التشابه والاختلاف التي تتبنى عليها اللغة، فالمصطلح النقدي أحد أعمدة اللغة التي تتبنى على لغة، وتتبنى عليها لغة أخرى، وبين المستويات الثلاثة من الروابط ما هو أقوى من الفواصل، وإذا كانت زُبَيْقَةُ المعنى وطلاقة الدلالة أهم ما يميز اللغة الإشارية؛ فإن اللغة المصطلحية هي الأخرى تواجه عقبة كنود وصخرة صماء في ممر ضيق يحكم آلية الوضع التي تخضع لتجريدية مطلقة تسعى لأن تحقيق سمّا ذاتيا لا يتورع عن جفاف أو صلاب، أو يترنح في رقة أو ميوعة؛ حتى تحقق التواطؤ والشيوع، وفي غفلة من الحس اللغوي والسبق المعرفي تشرع الاحتمالات في تداخل صوت ذال على آخر، يرجع إلى طبيعة اللغة في قابليتها للتواطؤ والشيوع على تصور أوحده؛ ثم يقع تواطؤ وشيوع آخر لتصور آخر لنفس الصوت الدال؛ باختلاف الزمان والمكان في الحقل المعرفي الواحد، أو باختلاف السلطة المعرفية في الحقول المختلفة، ووفق آلية اللغة العامة أيضا؛ فإنه قد يكون للتصور الأوحده أكثر من صوت دال اعتمادا على ظاهرة الترادف اللغوي بالتقاء أكثر من لفظ على تصور واحد أو أكثر. وتلك طبيعة اللغة بين المعيارية الاصطلاحية وعموم الدلالة.

وإذا كانت النظرية، هي عصب التوجهات العلمية في الجهاز المعرفي؛ فإن (المصطلح) هو عصب هذه النظرية في الجهاز النقدي، ولما كانت بعض هذه النظريات تحتل الخطأ كما تحتل الصواب؛ فإن مصطلحاتها تفقد مصداقيتها إلى حد كبير وتصبح ضربا من الرجم بالغيب حتى يلفظها السياق النقدي ما استطاع أن يحتكم الناقد إلى المرجعية الثقافية والسعة المعرفية التي تحتم مشروعية الظاهرة، "ومن ثم كان وضع المصطلح مرتبطا إلى حد بعيد بوضع العلم. فلا ننتظر أن

يكون المصطلح ناضجا والحال أن الموضوع الذى يفصح عنه مازال متريدا ومضطربا ولا نتوقع أن يكون صارما فى ضبطه والحال أن المادة التى يترجم عنها مازالت تقتضى الدرس والضبط^(٣٣).

وهذا الارتباط الحميم بين النظرية والمصطلح، ثم بينهما معا والنقد، يقوى بداخله معامل الارتباط حتى يحقق غاية نبيلة لطالما نادت بها نظرية الأدب فى منحها نحو علمية النقد كرد فعل مناهض للإغراق فى الذاتية وتعميم الأحكام دون تحديد هوية القضايا، وفى الوقت ذاته تسعى لأن تحرر الذوق الأدبى من التتميط، وتحفظ لآلية التذوق براءتها، وحققا المشروع فى أفراد بصمتها المتميزة والخاصة؛ دون المساس بمشروعية التذوق العامة التى يحكمها ذوق العصر وأنماط ثقافته ونواميس قراءاته؛ ودون التفريط فيما اكتسبه من معارف جديدة فى سلسلة الترقى.

وعلى الرغم من أن علمية النقد كانت الأساس الأول فى صرح نظرية الأدب؛ إلا أنها لم تكن لتطغى حتى تخرج الأدب من مضمار الجمالى، خاصة فى بحثها عن أصوله المجردة التى تنطبع على صبغة معيارية تنطبق عليها كل المقاييس المفترضة، "فليس من المحتم أن يكون "علم النقد" شبيها بالعلوم التجريبية الكمية فى خضوعه لمعيار الصدق والثبات"^(٣٤)، فمازالت النظرية النقدية فى مجملها وعلى اختلاف توجهاتها تحتفل بالذوق الأدبى حتى أوشك أن يكون القاسم المشترك الأعظم بين جل هذه النظريات، وصار معيارا لا يقل بأية حال من الأحوال عن المعايير الأخرى مالم تكن له الأولوية الأولى خاصة إذا استطاع أن يحقق بغيته من خلال الدربة والمران والقدرة على توظيف المعرفة؛ بربط القيمى بالجمالى؛ فى قراءة متفردة تنأى عن الشطط، وتحفظ للمعايير فعاليتها، على الرغم من كونها تتكى على منحى تذوقى ينطلق من اختلاجات النفس وانطباعاتها إزاء التفاعل مع النص الأدبى، لتجمع الإدراك والتجربة الجمالية فى سلة واحدة^(٣٥).

هذا فى الوقت الذى تصطدم فيه محاولات (الغموض) عند (إمبسون)، و(الإرجاء والاختلاف) عند (دريدا)، بالافراط فى (الشخصانية) بمنحى التوجه العلمى، فقط لأنها اتخذت - وفق ما يرى (شكرى عياد)^(٣٦) - سبيل العبث الخالص بالإعلاء من شأن النص وإسقاط المغنى وإهدار القيمة. ومازال الخلاف قائما بين أنصار (المعنى)، وأنصار (القول)، فى الوقت الذى يمكن أن يلتقيا فيه كلاهما على هدف واحد، وإن اختلفت سبل الوصول إليه.

فأنصار (المعنى) يسمونه (العَبَث)؛ بينما أنصار (القول) يسمونه (اللعِب)،
وحيثما يقول (إمبسون) بالغموض فإنه يطمح إلى مستوى أرقى لآليات التداول،
ويضع الخطاب على قدره من السمو الذى يفلت من المباشرة والسطحية والفجاجة،
وهذا المستوى يتطلب بالضرورة مقدرة ذهنية فذة تدعمها السلطة المعرفية،
وترعاها حساسية مفرطة فى جهاز الاستقبال توازن بين الذهنى والحسى . وما دمننا
بصدد الحديث عن الإبداع القرائى فإن النص يصير إرثا مشروعا للقارئ -
صاحب الذوق المدرب - فتأتى آلية فك شفرات الغموض بمستوى إبداعى آخر
لا بد وأن يكون مآله فى النهاية إلى قيمة أو إلى معنى، ولكنه (معنى) - نكرة -
ليس ذلك المعنى به أنصار (المعنى) - المعرفة - المحدد سلفا من قبل المبدع،
والذى يتحول بمعرفة العملية النقدية إلى شبه إجماع عليه فيوطد سلطة النص
الأول؛ فى مقابل انحصار هذه السلطة حينما تنتقل فى الاحتفال بمولد القارئ المبدع
إلى سلطات متفرقات بين جموع المتلقين . ليتخذ النص الأول بذلك سمت المفجر
فى طرح القضايا، تلك التى تتولد عنها عناقيد من السلالات حول النص، لا يمنعها
ولا يقطعها سوى ما تسال فيها من ذلك الطرح السلفى لهذا المعنى .

وتخضع لنفس الآلية فى توليد المعنى والقيمة كينونة القصيدة عند
(أرشيبالد ماكليش) ومقولة الإرجاء والاختلاف عند (دريدا)، فلم يعد الشاعر -
مثلا - شاعرا بما يفرضه علينا من ذاتيته؛ بل بما تفرضه ذاوتنا علينا من خلاله،
وما لهذه الذات الشاعرة من حق الاختلاف إلا ما لذواتنا من هذا الحق، وهذا لا
يعنى إخراج هذه الذات من دائرة التميز، ولكن تميزها يرجأ إلى تفجير ما بدواخلنا
من خصوصية التجربة، فهذه الذات الشاعرة حسبها نزع الفتيل؛ لا ما تفرضه قسوا
علينا، لأننا فى النهاية شركاء فى سياق يحكم العصر . وتلك هى الفطرة التى جبلنا
عليها، وذلك هو سمت الطبيعة وأحد نواميسها التى تحفظ للذات الإنسانية
مشروعيتها فى الاختلاف والتفرد فى المشاعر والأحاسيس والرؤية الكونية، الأمر
الذى يصعب معه رفض مقولات : إمبسون، ودريدا، وأرشيبالد ماكليش، ومن قال
بنظم العلامات، ونظرية الاتصال - مع (شكرى عياد) ^(٣٧) - فى محاولاتهم العودة
بـ (النص) إلى الاتفاق مع ناموس من نواميس الخلق يعلى من شأن الذات
المتفردة وحققها فى الإحساس والرؤية، ويدحض إلى حد كبير (ديكتاتورية) الفن،
وسلطوية المعنى التى تؤله الفنان، أو تدخله فى وادى (عبر)، وتخرج النقد خروج
المقهور من دائرة الإبداع، وتجرده من فعاليتها الجمالية ما دام على حاله من

الاكتفاء بدور العامل المساعد على التلقى بالركض وراء المعنى أيما كان، حكمة، أو مثلاً، أو قولاً ماثوراً، أو ما قال به الجمهور، بما يمكن أن يستعاض عنه بمنتهى اليسر بمقولة نثرية، وكل ذلك يتعلق في رجاء البحث عن القيمة.

وإننى أحاول عبثاً أن أرفض (التأويلية) و (العلاماتية) بالإضافة إلى رفض مقولات (ماكليش)، و (دريدا)، و (إمبسون) مع (شكري عياد)^(٣٨)، باعتبارهما مناهج لا تحفل بالقيمة، إلا أن هذا الحكم بذلك الكم من التعميم والإطلاق قد يفقد مصداقيته إلى حد كبير، ثم إن النقد لا كما يقول (عياد)^(٣٩)، يمكن أن يتسع لدراسة التصنيفات الأدبية (مدارس أو طبائع أو فنونا أو أساليب أو غيرها)؛ بل ربما يكون في أشد الحاجة إلى ذلك حال الاتصال على فلك الدائرة الفكرية المجردة مع العملية الإبداعية الأولى والعملية النقدية على اعتبار فعالية السطلة المعرفية في توجهات العمليتين - كما سبقت الإشارة. أما قصور النقد على خصائص النشاط الإبداعي في عمليتي القراءة والكتابة، واعتبار العمل الأدبي ليس ذاتاً ولكنه فعل متحدد^(٤٠)، فهو ما يؤكد صدق أطروحات هذه النظريات المرفوضة وفق آلية جديدة للاحتفال بالقيمة من قبل النص (القرائي) الذي اكتملت أدواته وتمثل سياق عصره؛ لا من قبل النص (الكتابي) وإن كمنت بدواخله بذور هذه القيمة، غير أنها القيمة الفاعلة وليست المفعولة، القيمة المطلقة التي تتمتع بكامل براعتها في التولد والتوالد، القيمة التي تنزع إليها ذواتنا؛ لا المنزوعة منها أو المنزوعة عليها. إن (شكري عياد) مازال يحفل بـ (العمل) ويرفض (النص)، وكما ينأى بالنقد عن دراسة التصنيفات الأدبية نجده ينأى به أيضاً عن دراسة الحيل اللغوية والبيانية^(٤١)، وأنا لا أدري ما الذي يمكن أن يأتي به المبدع أكثر إبداعاً من تحقيق هذه الحيل اللغوية أو البيانية، في فن يكمن سحره في بيانه، وينهض على إشعاعات الدلالة، ليس من باب براعة اللفظ ووضعه في السياق وحسب؛ وإنما من القدرة على الاتيان بهذه الحيل بما يؤكد مقولة (الجاحظ) و (ماكليش) التي تنتصر للقول المفضي إلى (معنى)، لا المعنى المعد سلفاً والمنطرح بديكتاتورية الفن وسلطوية المبدع - كما سبقت الإشارة - وليتني أفهم (للصناعة) معنى - في مقولة الجاحظ - غير ما أراد (شكري عياد) أن يخرج من حقل النقد الأدبي ويسميه (الحيل اللغوية والبيانية).

إنه بات على النقد الإبداعي - لا التعليمي - أن يمهد التربة ويظهرها، أو يحرقها إذا أعوزتها الحاجة إلى ذلك؛ قبل أن يبحث عن جنى الثمار، فمازلنا على حالنا من آلية للتلقى تعوق الكثير من التقدم في التجارب الإنسانية الإبداعية،

ومازلنا فى معاهدنا العلمية نؤصل لآلية التلقين لا لمشروعية الإبداع، بالاتفاق أو الاختلاف، وهو أصل جبلت عليه الذات الإنسانية، وحق مشروع من حقوقها، صحيح أن للجمالى ما للقيمى من معايير عامة تحكمه، ولكنه هناك أيضا من المعايير الخاصة ما يشكل تذوقنا وذوقنا؛ والتى هى فى مجملها معيار جوهرى يقع ضمن تلك المعايير العامة.

وايغالا فى العلمية فإن بعض الاتجاهات النقدية كانت أكثر صرامة إزاء التعامل مع النص الإبداعى مثلما فعلت (البنويّة) بسعيها الدءوب وراء اكتشاف البنى الداخلية اللاشعورية للظاهرة ومعالجة عناصرها بناء على علاقاتها؛ وليس على كونها وحدات مستقلة، ثم هى تركّز دائما على الأنظمة وتحاول تأسيس قواعد عامة عن طريق الاستنتاج أو الاستقراء، حتى جعلت النص الإبداعى مسرحا للنشاط الذهنى المعيارى، ولم تعتمد من التذوق سوى الذوق المدرب الذى يسعى إلى تحقيق (نظرية شاعرية) من خلال تصور نظرى يدعم الأحكام ويوطد الاستنتاجات.

بيد أن (بارت) مازال يلتمس فيها جانبا حيويا لم يكن على معادلاته الموضوعية مع علمية النقد يتمثل فى ذاتية الأدب، وأن مثل هذه التوجهات - البنويّة - لم تتحقق مصداقيتها فى الكشف عن المفاهيم عالية المرونة مثل الانسيابية والصدق والتألق والجمال^(٤٢)، بما يستوجب ردها خالصة إلى اعتبارات النظرية، لتفرض الذاتية مرة أخرى نواميسها على أشد المناهج النقدية صرامة، ويرسو عليها عطاء الممارسة، فتتشط بدرجة أو بأخرى على مستويات مختلفة أجلها وقعا على العملية النقدية يتمثل فى مداخلات التواطؤ والشيوع فى المجال المصطلحى وذلك من خلال فعالية العنصر الاجتماعى فى اللغة، والذى اعتبره (تمام حسان) أصلا هاما فى حيوية اللغة^(٤٣).

وتنهض مداخلات التواطؤ والشيوع على فرضية الصراع الجدلى بين علمية النقد وذاتية الأدب، وفى الوقت الذى تحافظ فيه الأولى على الاتصال بالدائرة العامة للفكر المجرد؛ فإنها تصطدم من خلال الثانية بنتائج ثقافى بيئى محدد تشكلت من خلاله الذات، فأصبحت لها خصوصيتها من خلال دائرتها الخاصة التى قد تلتقى مع الدائرة العامة، أو تتباين عنها، بما يسمح بقدر غير يسير من فرض سلطة الهوية الاجتماعية فى بحث الأمم عن نواتها بالحفاظ على أصولها الثقافية والمعرفية، وقد لا يخلو الأمر من قليل من المغالاة وكثير من التعسف؛ إلا أن

النتاج الطبيعي لهذا المعترك البيئي والثقافي هو ظهور جماعات اجتماعية تنتمي إلى ثقافة بعينها، أو أكثر، فيتواطؤ ويشيع بينها ما يختلف عن الأصل، فتحدث نوعا من التحايل على المفاهيم، يشهده صراع المصطلح في حلبة البقاء بين التبعية والعصرية. ويجيء ذلك تأكيدا لمقولة (هيجل) بأن "المصطلحات الشائعة ليست بالضرورة هي الأكثر دقة وملاءمة لمسمياتها، وإنما هو الشيوع أو القبول التداولي ما يكسب هذا المصطلح أو ذاك (حقوق المواطنة) في اللغة المستعملة في هذا الوسط المعرفي أو ذاك"^(٤٤).

واتكاء على مداخلات التواطؤ والشيوع أيضا، وردا إلى البحث عن الذات وتحقيق الهوية لتلك الجماعات الاجتماعية؛ فإن بعض المفاهيم المصطلحية تدخل في دائرة الضبابية، فقط لأنها وقع عليها الرفض مسبقا، ولا يهم أيهما كان نتاجا للآخر، سواء أكان الرفض نتيجة الضبابية؛ أم الضبابية نتيجة الرفض، ولكن الأهم هو أنها نتاج حتمي لتباينات التواطؤ والشيوع لجماعات اجتماعية اختلفت باختلاف ثقافتها وتوجهاتها الفكرية، الأمر الذي يضعنا بلا تردد أمام قضية المصطلح بين الرفض والقبول كحالة ضمن حالات المعترك الثقافي والبيئي، والتي كانت هي الأخرى نتاجا حتميا لتعاقب علمية النقد مع ذاتية الأدب من خلال تباينات التواطؤ والشيوع.

ثم إن نفس الأصل هو ما ينعكس بصورة أو بأخرى في الحقل المعرفي للمصطلح النقدي في الجدل غير المنقطع بين نسب المزووجة، وحال المطارحة، بين هذه العلمية وتلك الذاتية الاجتماعية، فيحتمل ما يحتمل منه أن يقع بانتقال الذاتية من مستوى الحس والإدراك إلى آلية صوغ المصطلح، حيث تصل درجة التواطؤ والشيوع إلى الصفر، وتفرغ الذاتية - ابتغاء مرضاة النص والسياق - مصطلحا ذاتيا أيضا، لا يتجاوز تصوره مفهوم الناقد، ولم تكن له من مشروعية الاصطلاح سوى فعاليته في حقله المعرفي، وثقافته المنقول عنها، وذلك هو أصل قضايا غربة المصطلح بين ذاتية المفهوم وبيئة الاغتراب.

وبعد ... فذلك هو المنحى التصوري (الصوري) لنظرية المصطلح النقدي، على ما قد نتفق أو نختلف عليه، ما دمنا لم نبرح فرضياتها، إلا أنه لما نزل النتائج على المستوى النظري تفضى إلى قضايا تحاول هذه النظرية تحقيقها وتحقيق مشروعاتها، فقط، هو ما نأمل الوصول إليه، حتى نجتمع على مصداقية التوجه؛ علنا نكتشف عسرات الطريق، فنحاول إبعادها عنها - ما تيسر لنا ذلك،

أما مدى فعالية هذه القضايا وتمثلها وتمثل تأثيراتها في الفكر النقدي الذي يشهد فعالية المصطلح بين النظرية والتطبيق فهو موضوع الفصول التالية.

- ١- انظر : المصطلحية، ص ٢٠ .
- ٢- انظر : السابق .
- ٣- الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص ٥٩ .
- ٤- رجاء عبد المنعم جبر، فلسفة الأدب والأدب المقارن، مجلة فصول م ٣ ع ٣ سنة ١٩٨٣، ص ٣٦
- ٥- ولفانج إيزر، حوار مع، إعداد نبيلة إبراهيم، مجلة فصول م ٥ ع ١ أكتوبر سنة ١٩٨٤، ص ١٠٥
- ٦- الفلسفة والنقد الأدبي، مجلة فصول م ٤ ع ١ سنة ١٩٨٣، ص ١٤ .
- ٧- المسدي، النقد والحداثة، ص ١٧ . كما سبق أن قال (تمام حسان) بدخول نظرية المعرفة في بحث مشكلة المعنى من مدخل العلاقة بين الدوال والمدلولات، انظر : اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة العامة للكتاب، سنة ١٩٧٣، ص ٢٤ .
- ٨- عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمل الأدبي، ص ٢٠ .
- ٩- انظر :
- Colin Mercer, Marxism, Structuralism And The Problem of Literature, Criticism And Critical Theory, Stratford - Upon - Avon Studies, Second Series, 1985, P. 47.
- ١٠- انظر : القارئ والنص، سيزا قاسم، مجلة عالم الفكر م ٢٣ ع ١، يونيو سنة ١٩٩٠، ص ٢٥٣
- ١١- جابر عصفور، عصر البنيوية - إديث كريزويل، (رأى المترجم)، الهيئة العامة للثقافة، آفاق الترجمة ع ١٣ سنة ١٩٩٦، ص ٣٨٤ .
- ١٢- مداخل إلى علم الجمال الأدبي، ص ٣٣ .
- ١٣- انظر : العالم والناقد والنص، فريال جبوري غزول، مجلة فصول م ٤ ع ١، سنة ١٩٨٣، ص ١٨٧

- ١٤- دائرة الإبداع، دار إلياس، القاهرة سنة ١٩٨٧، ص ٥٠ .
- ١٥- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٣، ص ٥٧ .
- ١٦- صلاح فضل، نص شعري، مجلة فصول م ٢٠١٤، مارس سنة ١٩٨٧، ص ٢٥٢ .
- ١٧- المسدي، المصطلح النقدي وآليات صياغته، مجلة علامات، ص ٦٤ .
- ١٨- محمد عناني، من قضايا الأدب الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٥، ص ١٧ .
- ١٩- السابق .
- ٢٠- انظر :

Colim Mercer, Marxism, Structuralism And the Problem of Literature
Criticism and Critical Theory, P. 47.

- ٢١- كمال دسوقي، تعريب التعليم الجامعي، الأمانة العامة لاتحاد الجامعات العربية سنة ١٩٨٠، ص ٩٧ .
- ٢٢- تمام حسان، اللغة بين المعيارية والوصفية، ص ١٢٧ .
- ٢٣- انظر : الخطيئة والتكفير، ص ٨٠ .
- ٢٤- يقول (كمال أبو ديب) : "النص النقدي هو أيضا نشاط إبداعى ذو علاقة معقدة بالعالم الذى ينتج فيه، وبالنصوص التى يقوم بدراستها، كما سبق القول عند (طه حسين)، انظر : الواحد المتعدد، مجلة فصول م ١٥ ع ٢٤، صيف سنة ١٩٩٦، ص ٤١ .
- ٢٥- انظر : فيض الدلالة وغموض المعنى، مجلة فصول م ٣٤ ع ٣، سنة ٢٩٨٤، ص ١٧٧ .
- ٢٦- عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي وآليات صياغته، مجلة علامات، ص ٦٣ .
- ٢٧- السابق، ص ١٠٨ .
- ٢٨- انظر : مجلة فصول م ٧ ع ٢٠١٤، مارس سنة ١٩٨٧، ص ١٦٩ .
- ٢٩- فريال جبورى غزول، فيض الدلالة وغموض المعنى، مجلة فصول، ص ١٧٧ .
- ٣٠- محمد إقبال عروى، السيميائيات، مجلة عالم الفكر، م ٢٤ ع ٣، مارس سنة ١٩٩٦، ص ١٨٩ .
- ٣١- انظر : نص شعري، مجلة فصول م ٧ ع ٢٠١٤، مارس سنة ١٩٨٧، ص ٢٥٣ .
- ٣٢- عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي وآليات صياغته، مجلة علامات، ص ٦٢ - ٦٣ .
- ٣٣- محمد النويرى، المصطلح اللساني النقدي، مجلة علامات ج ٨ م ٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص ٢٤١ .

- ٣٤- شكرى عياد، دائرة الإبداع، ص ٤٥ .
- ٣٥- انظر : السابق، ص ٥٠ .
- ٣٦- انظر : السابق ص ١٢٣ .
- ٣٧- انظر : السابق .
- ٣٨- انظر : السابق، ص ٥٠ .
- ٣٩- انظر : السابق، ص ٥٧ .
- ٤٠- انظر : السابق .
- ٤١- انظر : السابق .
- ٤٢- انظر :

Colin Mercer, Marxism, Structuralism And The Problem of Literature
Criticism And Critical theory, P. 47.

- ٤٣- انظر : اللغة بين المعيارية والوصفية، ص ٨٤ .
- ٤٤- انظر : ندوة علامات، معجب الزهراني، مجلة علامات، ج ٨ م ٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص ٢٩ .

الفصل الأول

الترجمة بين الحرفية والمعرفية

الاضطراب المصطلحي في المنبع أصل
الترجمة أصل الوضع الحرفية وإغفال الحقل
الدلالى الخلط فيما يستوجب الفصل

الترجمة بين الحرفية والمعرفية

تمثل الترجمة الحبل العصبى الرئيسى فى سريان فعالية نظرية المعرفه وتدفع آلية البناء الحضارى إلى تمثل التواصل بين الثقافات وبعضها بعضا، حتى أوشكت أن تكون الوسيلة الأولى لتحقيق عالمية الخطاب الفكرى بين الجماعات البشرية والاجتماعية، وكذلك بين الحقول المعرفية المختلفة إلى الدرجة التى يمكن أن تتوقف بدونها عجلة العلم والتطور .

وإذا كانت كل شعوب الأرض تعنى بلغتها القومية من أجل تحقيق جوهر الاصطلاح وجوهر اللغة المنتمى إلى صقل التواصل ودعم البناء المعرفى؛ فإن الترجمة حسبما تنشط فعاليتها تصبح المعبر الأول لتوسيع دائرة هذا التواصل، وإخصاب تلك الحقول المعرفية، فى منحنى النهوض بهذه القوميات .

وبقدر ما تستوعب هذه الأمم ماضيها وحاضرها؛ بقدر ما تستطيع أن توائم بين الدفع والجذب لآليات التداخل بينها وبين الأمم الأخرى، وبقدر مصداقية للنقل وبراعة التداول؛ بقدر ما تزداد فعالية الفعل ورد الفعل بين الحضارات المختلفة، والأمر ضده صحيح . فالترجمة فى تجليها القرائى هى وسيلة ثانية نستكمل بها معارفنا ومدركاتنا للأمور بما لم نقدر على تحقيقه من خلال وسيلتنا الأولى (لغتنا القومية)، وهذه بدورها تتحول من عامل فعال رئيس لتحقيق التواصل إلى عامل مساعد ترقى معه الترجمة كلما نأت فى تساميتها عن قضايا الوسيلة .

وتطل الترجمة برأسها من ركام الأصل المعرفى كعامل مساعد فى نظرية المصطلح النقدى لتدفع كل ما دونها لتحقيق آلية الدفع فى محاولة فك الارتباط بين الدال والمدلول، فتدفع النظرية القادمة من حقول معرفية أخرى إلى حقل الأدب، أو المتولدة فى الحقل ذاته، بلغات أخرى، وهذه النظرية أو تلك تدفع النص الإبداعى الأول، ثم بالتبعية النص الإبداعى الثانى (النقدى) حتى تلتقى حلقات الدفع المتداخلة على دائرة الفكر المجرد فى سعيها الدعوب نحو عالمية الخطاب .

أما الفعالية التطبيقية التى تساهم بها الترجمة فى نظرية المصطلح النقدى فهى تتمثل فيما تتمخض عنه معياريتها فى اشتمالها آلية الوضع، وخضوعها لأسس الاصطلاح، وخوضها رحلة الكشف - غير الآمنة - من استفعال الترات حتى تشكيل جنين المصطلح وبث الروح فيه ثم ميلاده واحتضان ساحة التداول له أو لفظها إياه، بما يجعلها نقطة التفجر الأولى التى تنشأ عنها جل القضايا المصطلحية، غير أنه يأتى فصلها على رأس مجموعة القضايا فصلا صوريا يحتم أولويات الأصول الفعالة فى توجهات هذه القضايا .

والواقع أن آلية الترجمة لم تكن وحدها الحد الفاصل بين الأصل والفرع في نشأة بعض القضايا المصطلحية، بيد أن منها ما تمتد جذورها إلى مرحلة ما قبل الترجمة، على اعتبار فعالية نظرية المصطلح النقدي كنظرية عالمية تحكم آلية الفكر المصطلحي في مضمار النقد الأدبي، وتسمح بقدر غير قليل من التصدع في صوغ بعض مصطلحاته، وهي قضية إن تجاوزت حدود الترجمة فهي لا تتجاوز حدود المترجم إذا ما كان على وعيه بسياقية الترجمة ومدى سلطة المعرفة في الحقل المتخصص.

أما ما نخاله جوهر الصراع الناشئ عن القضايا المصطلحية من قبل الترجمة؛ فمرده إلى اعتماد المصطلح كشفرة علمية تخضع للترجمة الحرفية، استنادا إلى تمتعه بخاصية الثبات الدلالي أيما كانت تحولات السياق. وهذه الحقيقة العلمية المراوغة لا تتحقق مصداقيتها إلا إذا تحققت في المترجم شرعيته بالقدرة على احتواء شرائع الحقل المعرفي النقدي، وكل ما يتصل به من معارف، حتى يستطيع الفصل بين المصطلح والإشارة اللغوية، ما دامت الألفاظ المصطلحية لا تفضى بهويتها التصورية إلا من خلال السلطة المعرفية التي حولتها من هذه الإشارة اللغوية إلى ذلك المصطلح.

فإذا ما تأكد للمترجم ما سبق طرحه في اصطلاح المصطلح من أنه قائم بذاته في مجال عمل تصوره، ثم هو يتمتع بخاصية الثبات الدلالي؛ فإنه لن يتأكد لديه أبدا فعالية عمل تلك المفردة أو ذلك التركيب اللغوي، إن كان إشارة لغوية أو مصطلحا؛ إلا من خلال وعيه المعرفي بآلية الحقل الذي تنشط به فعاليات هذه أو ذلك.

هذا وناهيك عن حساسية فعاليات الدلالة في سياقات الحقل المعرفي المتخصص للنقد الأدبي؛ فضلا عن مدى استقرار التصور المصطلحي ذاته في معترك التداول من عدمه، من ثم كان من الصعب التسليم بمقولة اندراج "ترجمة المصطلحات الأدبية من حيث المنهج Method في إطار الترجمة التي ترمى إلى إيصال المعنى وحسب"^(١)؛ إلا على اعتبارها ترجمة معرفية لا ترجمة حرفية وهو ما يؤكد ابتغاء العلمية نحو تنقية المعنى وتحديد التصور.

ثم إن المصطلح قد يرتعن أحيانا بسياقه التاريخي والدلالي بما لا يمكن أن تستوعبه آلية النقل المباشر أو الترجمة الحرفية^(٢)؛ الأمر الذي يتطلب قدرا ميسورا من الإيغال في المعرفة بغية تحديد حدود التصور من جهة، ومن جهة أخرى تحديد

الوعاء الذى يحوى ذلك التصور، وهو وفق أسس الاصطلاح يتطلب فى المترجم الوقوع على رأس الجهاز المعرفى فى تداول آلياته وبسط نوااميسه وشرائعه .
وإذا كان المعنى الاصطلاحي هو محاولة الجمع بين المعنيين الاشتقاقي والحرفي، وإذا كان المعنى الاشتقاقي هو الثابت والمعنى الحرفي هو المتغير^(٣)، ولما صار النص النقدي (نصاً)؛ فإن المترجم بصدد إنتاج النص الإبداعي الثالث - بعد النص الإبداعي الكتابي، والنص الإبداعي القرائي، فى لغة الأصل - وهو ما يتطلب بعداً جمالياً قد لا يتحقق إلا فى الناقد صاحب الذوق المدرب، وصاحب الوعي المعرفي بأسرار صناعته، وكأنه الوحيد المنوط به تحقيق فعالية (النص) المترجم، بتحقيق أدبية موازية للغة الأصل دون إيهام أو تردى، حفاظاً على تعانق علمية النقد مع ذاتية الأدب، بما يفضي إلى نقاء المصطلح وإفلاته من الضبابية، وهى مشروعية تأتى وفق ما سبقت الإشارة إليه لشارع المصطلح، إلا أنها تتطبق بالضرورة على المترجم الذى يجب أن يتمتع بكل صلاحيات الشارع، كما تمتعت الترجمة بصلاحيات آلية الوضع وأسس الاصطلاح.

على أنه فى كل الأحوال يعول على قصر ذراع المترجم، وعدم احتواء الحقل المعرفي المتخصص للنقد الأدبي والواقع فيه المصطلح وعدم الدراية بنوااميسه وشرائعه، ثم فقدان أهلية الناقد لاعتماد مصطلحاته وفك شفراته العلمية والجمالية؛ قضية الترجمة بين الحرفية والمعرفية الأولى والتي تتمثل فى (الاضطراب المصطلحي فى المنبع)، حيث تكمن جذورها فى لغة الأصل، ريثما ينقلها المترجم إلى اللغة الثانية، فتتشتط دون الوعي بما انتابها من تصدع .
وخضوعاً للأساس ذاته الكائن فى الأصل المعرفي تدرج قضية (أصل الترجمة أصل الوضع)، والتي تأتى كنتيجة طبيعية لإفلاس المترجم أو الرضا بالحد الأدنى والأيسر عن طريق التعريب أو الاقتراض دون خوض الرحلة الحتمية لتحقيق أسس الاصطلاح حسب أولوية الوضع .

أما (الحرفية وإغفال الحقل الدلالي) فهى قضية مصطلحية تخضع للأسس المعرفي العام أيضاً، غير أنها تختص بخصوصية الحقل المعرفي فى مجال النقد الأدبي، اتكاء على عدم التخصص الدلالي فى اللغة، حتى يمكن للتصور الأوحى أن يقع على مشارف تصور آخر، فتتماهى التصورات فى الحقل الدلالي الواحد، وما لم يكن المترجم على وعيه الذهني وحسه الجمالي؛ فلن يتمكن من الفصل أو وضع التصور الجامع المانع فى وعائه اللفظي دونما الوقوع فى شرك التماهى .

ثم تقبع فى ختام هذه القضايا، واتكاء على فعالية الأصل المعرفى ذاته قضية (الخلط فيما يستوجب الفصل) والتي ترد إلى عدم وعى المترجم بما يحتم معه ضرورة الفصل بين الدلالات اللفظية فى اللغات المختلفة إذا ما تمثلت فى خصوصية ثقافة موروثه، وهوية لغة، وسياقية تاريخ، حتى تنفرد هذه الدلالات فى لغة ما بما قد لا تتشابه معها فيه أى لغة أخرى.

أولا : الاضطراب المصطلحى فى المنبع

العلامة Sign - الإشارة Signal - المؤشر - Index - الأيقونة Icon - الرمز Symbol - الشفرة Cipher

إن ما وراء اللغة، أو اللغة البعدية، أو (الميتالغة Metalanguage) هى وظيفة مؤداها تحقيق اتصال بشفرات غير مستقرة، أو عائمة، تعتمد على قصديّة المتكلم، وتحتل ردها من السامع، من أجل الإفصاح والإبانة^(٤)، وهذه الحقيقة اللغوية فى تحقيق الاتصال تجلو فى مجال الحقول المعرفية شديدة التخصص، حتى تضيق الدائرة أكثر فأكثر، وتتحصر فى شفرة الخطاب إلى أن تقتصر على جماعة معينة، أو على شخص واحد منوط به الحديث، وهو فى ذلك لا يفتأ يستخدم لغة (قصديّة)، لأن اللغة المصطلحية لم يتم استقرار مفاهيمها بعد، فهو فى حاجة دائمة لأن يقول أعنى، أقصد، أو إلى أن يسأل، ماذا تعنى؟ ماذا تقصد؟ وذلك اعتمادا على وظيفة (الميتالغة). وقد يكون ذلك أمرا طبيعيا فى اللغة العادية، بينما حينما يرتقى (الخطاب) فى لغة ما ليستخدم مصطلحات بذاتها لم يتم استجلاؤها بعد، ولم يقع عليها التواطؤ والشيوع، فإن القصديّة هنا يستعاض عنها بالتعريف، أو الاعتماد على ذكاء القارئ أو المستمع، فى استنتاج التصور، وهذه قضية أصولية تشترك فيها جميع اللغات، إذا ما وقعت فى العربية فقد فعلتها الإنجليزية من قبل، حينما استخدم (روبرت هاوس) مصطلح (الأفق)، وعرفه تعريفا غامضا، وأهمل فعالياته السابقة بين الإشارة اللغوية والمصطلح، حتى وقع التصور فى (الإبهام Obscurity) بين (أفق التجربة)، و(أفق تجربة الحياة)، و(بنية الأفق)، و(التغير فى الأفق) إلى (نظام ذاتى مشترك)، أو (بنية من التوقعات)، أو (نظام علاقات) يستطيع به أى فرد مواجهة النص^(٥) ثم عاد المصطلح إلى الاضطراب مرة أخرى بين المتخصصين أنفسهم على يد (سوزان ستيوارت) فى كتابها (اللعب بالحدود) حيث تحدثت عن (أفق المعنى Horizon of meaning) الذى يتاح للنص، وعن (أفق الوصف Horizon of description)، وعن (أفق الموقف Horizon of position).

situation^(٦)، وهكذا ليزداد المصطلح اضطراباً على اضطرابه في منبعه وبيئة مولده.

ولعل نظرية المصطلح النقدي وفق ما اتكأت عليه من أصول معيارية لخصوصية الحقل المعرفي تقول - في غير تهويم أو شطط - بعالمية هذه القضايا التي تمخضت عنها، ولم تكن أبداً مقصورة على النقد العربي وحده؛ وإن بقيت لهذا الحقل الثقافي والبيئي خصوصيته التي تدخل ضمن التركيبة الحضارية للمجتمع العربي وما يتبدى فيها من حالات عدم الاستقرار المصطلحي المرتبطة بالاستقرار الحضاري والثقافي. وذلك ما يجعل حقل النقد العربي أكثر مصداقية في تمثيل فروضات النظرية وتحقيق أطروحاتها.

ومن ثم ينطبق على ظاهرة الاضطراب المصطلحي في المنبع والتي تركز إلى الأصل الفعال في قضايا الترجمة بين الحرفية والمعرفية ما تركز إلى الأصل ذاته من قضايا أخرى مثل (أصل الترجمة .. أصل الوضع) في إخفاق الترجمة واعتمادها على الافتراض بين اللغات المختلفة وبعضها بعضاً، أو (الحرفية وإغفال الحقل الدلالي)^(٧)، أو الترجمة الحرفية المباشرة التي تفضي إلى (الخلط فيما يستوجب الفصل)، مثلما حدث مع مصطلح (Connataction) في الأسبانية انذى لم يتفق عليه المنظرون الأوروبيون بعد، "فبعضهم أطلق عليه المعنى الذاتي في مقابل المعنى السياقي Denotation، والبعض الآخر ترجمه (الدلالة الحافة) في مقابل الدلالة الذاتية إلخ. وفي القاموس الأسباني - العربي لفيدريكو كوريني يقول عن فعل Denotar دل دلالة على، أفاد، مت بصلة إلى"^(٨). ثم يدخل (حامد أبو أحمد) حلبة الصراع فيقنع بترجمة المصطلح إلى الدلالة المباشرة، أو التعيين، أو الإيحاء، أو ظلال الدلالة، ويقول: "وإن كنت أكثر ميلاً لاستخدام أكثر من كلمة حسب السياقات المختلفة وكلها تصب في بوتقة واحدة"^(٩)، لينسف بذلك مفهوم المصطلح من الأساس ويحوّله دونما قصد إلى الإشارة اللغوية، وكان الاضطراب المصطلحي في المنبع تحول أثناء الترجمة بعد تضخمه من خلية خبيثة واحدة إلى الآلاف منها التي دمرت المصطلح. ذلك في الوقت الذي تأتي فعالية أخرى له من خلال الترجمة عن الانجليزية Connotation إلى "المعنى الذي تستدعيه كلمة ما في ذهن الإنسان غير معناها الأصلي وذلك لتجربة فردية أو جماعية"^(٨) عند (مجدى وهبه)، وأحسبني غير قادر على احتواء تصور المصطلح لأفرق بينه وبين (الإشعاع الوجداني) عند (محمود ذهني) عندما يقع على تصور

"أن الكلمة التى هى [رمز] لمدرک معين تحمل إلى جانب إدراكه مجموعة من الوجدانيات التى سبق للفرد أن استشعرها من اتصاله بذلك المدرک"^(٩)، ثم هو عند (أحمد زكى بدوى) يترجم إلى (المفهوم) أيضا، ولكنه يعنى مفهوما آخر، فهو "الصفات التى إذا وجدت فى فرد من الأفراد استحق أن يطلق عليه اللفظ وبعبارة أخرى تدخل فى مفهوم اللفظ الصفات الأساسية التى تدخل فى تعريف الأشياء وتصنيفها والتميز بينها وبين غيرها"^(١٠)، وهذا ما يختلف إلى حد كبير فى التصور عن سابقه، ربما لأنه معنى بالحقل المعرفى المتخصص للفنون الجميلة والتشكيلية، على الرغم من اتكائه على اللفظ، أما ما نظنها آخر صورة للمصطلح وصلت إلينا فهى ترجمة (محمد عنانى) بـ (ظلال المعانى) - عودة على بدء - ثم يشير إلى ربط بعض النقاد المحدثين بين (ظلال المعانى) و (الكناية)، والترجمة تأتى هكذا دون تصور محدد^(١١)، ثم تأتى (سيزاقاسم) بما بدأ يشيع ويستقر على (الدلالة المصاحبة) فى ترجمتها عن (كيريلام) لمفهوم (بوجاتيرف)^(١٢). وهكذا يبدو أن اضطراب المصطلح فى لغة الأصل أدى إلى اضطراب أكثر شراسة بعد الترجمة التى وقعت على حقل مضطرب أيضا بين الدلالة المباشرة، والتعيين، والإيحاء، وظلال الدلالة، والمفهوم، والإشعاع الوجدانى، وظلال المعانى، والدلالة المصاحبة.

وبوسع النظرية أيضا أن تمتد لتحقيق قضايا التصور (المدارس والمذاهب الأدبية والنظريات النقدية)، وقضايا الصوت الدال (اللغة بين المعيارية الاصطلاحية وعموم الدلالة)، وقضايا التواطؤ والشيوع (المعترك البيئى والثقافى)؛ كقضايا عالمية تسرى فعاليتها فى شتى لغات العالم، وإن تباينت نسب فعاليتها هذه القضايا، وذلك استنادا إلى كون المصطلح شفرة علمية مجردة، ولغة خطاب عالمى، وحقا مشروعا لكل ثقافات الأمم، لأن مولده لم يكن حكرا على ثقافة واحدة، ولا أمة واحدة، بل هو نتاج عالمى مشترك، لحقل معرفى متخصص، ما يتفق عليه أكبر مما يختلف عليه، ثم تحكمه آلية واحدة فى الوضع والتواطؤ والشيوع والتداول، وإن تباينت جذور الصوت الدال أو انتقلت خصائصها فى فصائل لغوية معينة دون أخرى، وكل ذلك يخضع بالضرورة فى النهاية لشرائع النظرية العامة للمصطلح (علم المصطلحية) ثم النظرية الخاصة للحقل المعرفى المتخصص (نظرية المصطلح النقدى).

وتأتى ظاهرة الاضطراب المصطلحي فى المنبع تجسيدا حيا لهذه الفرضية النظرية، ومن ثم يمكن أن يقع تحقيق هذه الظاهرة على جل القضايا المصطلحية فى اللغة المترجم عنها، غير أن اعتماد الأصل المعرفى وفعاليته فى النظرية، وفى الترجمة على وجه الخصوص، يمكن أن يقلص فعالية هذه القضايا فى اللغة المنقولة إليها عند حدود كفاءة المترجم، باعتباره المصفاة التى سوف نستخلص من خلالها المصطلح، والتى لابد وأن تصل من الدقة إلى درجة استخلاص كل الشوائب العالقة بالتصور، ولا يتسرب منها إلا ما تفرضه خصوصية الحقل المعرفى فيما يمتزج بهذا التصور ويكون حكمه إلى التواطؤ والشيوخ والتداول، وهو أمر يخضع إلى تمثّل آلية التوظيف التى تنتمى إلى الواقع الفعلى أكثر مما تنتمى إلى ضوابط أو حدود نظرية لم تستقر بعد، وكأن انتقال الاضطراب المصطلحي من لغة الأصل إلى الفرع صار أمرا مفروضا، ولعله صار حملا ثقيلًا يحمله المترجم، فكيف نستطيع تحقيق استواء الظل والعصا فى الأصل معوجة؟!

وقد تفضى ظاهرة الاضطراب المصطلحي فى المنبع إلى العديد من التصورات المصطلحية المتصدعة، غير أن البحث اختص مجموعة من المصطلحات التى تنتمى إلى حقل دلالى واحد من أجل حصر فعالية الظاهرة وإجلاء صورتها على ما تم وضعها عليه فى الأصل، ثم ما اعتراها من تناقضات فى معترك التداول فى لغاتها الأصلية، ثم من خلال الترجمة ما انفتح الباب على مصراعيه لتعيث فى النقد فسادا كيف تشاء، على أن ترد إلى الترجمة أصل فعالية القضية وإلى الاضطراب المصطلحي فى المنبع فعالية الظاهرة. ويشتمل هذا الحقل الدلالي مصطلحات :

العلامة Sign، الإشارة Signal، المؤشر Index، الأيقونة Icon، الرمز Symbol، الشفرة cipher.

- العلامة Sign :

قد يتأكد لدينا حقيقة علمية يقررها (عبد المنعم تليمة) ويتحقق من خلالها حتمية اللغة فى تحقيق التواصل، وربط ارتقائها الوظيفى بمدى قدرتها على الارتقاء بالذهن البشرى فى احتواء المفاهيم المجردة من خلال مفرداتها لتمثل (العلامة) و (الإشارة) مرحلة الإعلام والإخبار بينما يأتى (الرمز) كقرينة أولى للسمو الذهنى ونمو طاقتى التجريد والتعميم، ثم يفصل بشكل قاطع بين (العلامة)

و(الإشارة) باعتماد الثانية على قدر أكبر من تعيين المشار إليه، وتتطلب مرسلا للإشارة وأخرا لتلقيها، على خلاف العلامة التي تنهض على عرف اجتماعي ولا تتطلب بالضرورة مطلب الإشارة الأخير^(١٣).

على هذا الأساس يمكن أن نفرد الطاولة أولا لمصطلح (العلامة) حيث الأصل الذي تنهض عليه في حقلها اللغوي الأول كإشارة لغوية ثم رحلتها في عالم التصور المصطلحي، ولنا أن نربط الأحزمة قبل أن تهب أعاصير التصورات لمصطلح يفترض فيه الحد الجامع المانع للتصور الأوحده، وينبغي له تحقيق عالمية الخطاب، بشفرة علمية مجردة ومعتمدة، أملا في استقرار المفاهيم، والارتقاء بفاعلية رؤية باصرة تخطو بالإنسان نحو التقدم كحال الحقول المعرفية الأخرى، ولكن يبدو أن (الشبكة المعلوماتية) ومرجعيتها (الحاسبات الآلية) سوف تفقد مصداقيتها إلى حد كبير حال رؤيتنا ما نحن عليه من مرجعية للحقل المعرفي المتخصص للنقد الأدبي.

ويردنا المنحى التاريخي لمصطلح (العلامة) إلى أصول إغريقية لدى (المدرسة الشكلية Scepticism) وعلى يد الفيلسوف (إينيسيديموس Aenesidemus) (القرن الأول قبل الميلاد) عندما قام بتنظيم عشر صيغ مستقاة من تحليل العلامات، ومنطلقها أن العلامات ليست ظاهرة متجلية بالضرورة، ولو لم تكن مستترة لظهرت جلية للجميع، ثم قام الطبيب الفيلسوف (سيكتوس إمبيريكوس Sextus Empiricus) (القرن الثاني الميلادي) بتصنيف العلامات المستترة، كما قام الطبيب (جالينوس Galen) (القرن الثاني الميلادي) بالتمييز بين العلامة العامة التي تدل على أكثر من شئ والعلامات الخاصة التي تدل على شئ محدود، وكان النقاد البلاغي (سيشرون Cicero) (القرن الأول قبل الميلاد) قد أورد هذا التصنيف أيضا^(١٤).

والأهم من هذا وذاك "أن المقولة الشهيرة لسوسير Saussure - أحد مؤسسي علم العلامات - بأن العلامة لها جانبان الدال Significant والمدلول Signifie مبنية على ما قاله الرواقيون Stoics (ترجع بداياتهم إلى القرن الثالث قبل الميلاد) عن العلامة وجانبيها اللذين أطلقوا عليهما الدال Signans والمدلول Signatan"^(١٥). ثم تأتي بعد ذلك تعريفات للعلامة ضمن أبحاثه في التأويل عند المفكر الجزائري القديس أوغسطين (٣٥٤ - ٤٣٠م)، تعتمد على كثير مما قاله الفلاسفة من قبله مثل الرواقيين وأرسطو^(١٦).

والعلامة كإشارة لغوية فى الإنجليزية Sign تعنى غاية معبرة عن مغزى خاص^(١٧)، وهى فى العربية تنهض على مادة علم، وعلمه وسمه . وعلم نفسه . وسمها بسيما الحرف، ورجل معلم إذا علم مكانه فى الحرب بعلامة أعلمها، وأعلم الفرس : علق عليه صوفا أحمر أو أبيض فى الحرب، والعلامة : السمة والجمع علام، والمعلم ما جعل علامة وعلماً للطرق والحدود، والعلامة والعلم الفصل يكون بين الأرضين، وهى شئ ينصب فى الفلوات تهتدى به الضالة^(١٨) . وخفيت معالم الطريق أى آثارها المستدل بها عليها^(١٩) . وفى قوله تعالى : "وعلامات وبالنجم هم يهتدون"^(٢٠)، قال ابن عباس : العلامات معالم الطريق بالنهار، وقال الكلبي : العلامات : الجبال، وقال مجاهد هى النجوم^(٢١)، وقال (النسفى) : هى معالم الطرق وكل ما يستدل به السابلة من جبل وغير ذلك^(٢٢) .

هذا ما شكل الذهن العربى لفعالية عمل (الإشارة اللغوية) فى مجال (العلامة)، والأمر جلى واضح لو التقى على أحد هذه التصورات فى غير تشتت، بيد أن التصور المصطلحى جر معه مرادفات أخرى تداخل أحد تصوراتها مع ذلك التصور المصطلحى لكل من (الإشارة)، و(الدلالة)، و(السمة) و(الرمز)، ولو توقف الأمر عند ذلك لصارت قضية صوت دال أو تصور وحسب - وإن كان المصطلح يقع ضمن ما يقع أيضا فى قضايا (التصور) ضمن مداخلات النقد الجديدة (للعلاماتية)، كما يدخل فى قضايا الصوت الدال ضمن الاختلاف اللفظى وترادف التصور أيضا - ولكن برد الفروع إلى أصولها اتضح أن مصطلح (علامة) فى الأصل عاد إلى الوجود على ساحة النقد الأدبى مرة أخرى على يد (بيرس) الفيلسوف الأمريكى (١٨٣٩ - ١٩١٤) بطرحه دراسة (السميولوجيا) (علم العلامات)، وتقسيمها إلى ثلاثة حقول هى العلامات والإشارات والرموز^(٢٣)، ومعنى ذلك أن ثمة فصلا من البداية بين العلامة، والإشارة، والرمز، وإن كانت أبعاد العلم المزعوم لم تتحدد بعد .

ولما كان العرب على صلة بما قال به (أرسطو) و(الرواقيون) فإنهم لم يقولوا بـ (العلامة) كصوت دال مصطلحى - حسب حدود اطلاعى - وإن قالوا بتصوير مردود إلى الفلسفة اليونانية عندما فصلوا بين ثلاثة أنواع من الدلالات هى الطبيعية والعقلية والوضعية^(٢٤)، ثم وضعها المحدثون فى تقسيم العلامة حسب الموضوع Object أو (الصورة العينية أو الشئ) فى مقابل (الأيقونة Icon)، و(الشاهد أو المؤشر Index)، و(الرمز Symbol) على الترتيب^(٢٥)، ولما كان هذا

التفريع للعلامة عند (بيرس) فيما يخص الصورة العينية أو الشيء أو (الموضوع) وحسب، ثم كانت تفريعات أخرى لها وفقا للصوت الدال أو المستحضر أو الماثول أو (المصورة Representamen) إلى (علامة كيفية Quali-sign)، و(علامة عينية Sin-sign)، و(علامة قانونية Legi-sign)، ثم وفقا للصورة الذهنية أو التعيين أو (المفسرة Interpretant) إلى (تصديق Rhama)، و(تصور Dicent)، و(حجة Argument)^(٢٦) - فإنه من هنا دخل مصطلح (الدلالة) ليحل محل (العلامة) . علما بأن العلامة إذا كانت عند (بيرس) تعنى شيئا ينوب عن شيء بصفة من صفاته، فهي تشمل (الدال) و(المدلول) و(الدلالة) معا (عند سوسير)، وإذا قيل إن الدخان دلالة - بمعنى (علامة) - على النار فهو من قبيل الحقيقة عند (بيرس) ومن قبيل المجاز عند (سوسير)، لأن مفردة (الدخان) هي الأخرى كإشارة لغوية تشمل (الدال) و(المدلول) و(الدلالة)، والتي هي عبارة عن منهج الإرسال بين الصوت المنطوق وأحد تصورات صورته الذهنية التي تتسق مع نسق السياق الواقعة فيه، فلغة التواصل ليست مفردات بل تراكيب، وليس ثمة دلالة للفظ مفرد، وإن كان هناك إحياء، أو إشعاع وجداني، أو علامة، فلا سبيل إذن إلا الفصل بين العلامة والدلالة حتى وإن وقعت الأولى عند (سوسير) على الإدراك واعتماد الصورة الذهنية وحسب، كما سيأتي بعد .

ويقع التباين حول ترجمة مصطلحات (بيرس) خاصة في تقسيم (العلامة) حسب الـ Representament والذي أسماه (عادل فاخوري) المستحضر أو الماثول^(٢٧)، واسمته (سيزا قاسم) المصورة، ووضعته في مقابل (الدال) عند سوسير، والرمز عند (أوجدن وريتشارد)^(٢٨)، وترجمته (فريال جبوري) بالماهية^(٢٩) - إلى العلامة النوعية QualiSign عند (فريال)^(٣٠)، و(سيزا)^(٣١)، والعلامة الكيفية عند (فاخوري)^(٣٢)، ثم إلى العلامة المفردة SinSign عند (سيزا)^(٣٣)، والمتفردة عند (فريال)^(٣٤)، والعلامة العينية عند فاخوري^(٣٥)، ثم إلى العلامة العرفية Legisign عند (سيزا) و(فريال)^(٣٦)، والقانونية عند (فاخوري)^(٣٧) . وذلك مثال واحد لأصل واحد من تفريعات (العلامة) تم ترجمته إلى العربية، ويمكن حصر نتائجه في الجدول الآتي :

Legisign	Sinsign	Qualisign	Representamen	
علامة قانونية	علامة عينية	علامة كيفية	المستحضر أو الماثول	(فاخوري)
علامة عرفية	علامة مفردة	علامة نوعية	المصورة	(سيزا)
علامة عرفية	علامة متفردة	علامة نوعية	الماهية أو الذاتية	(فريال)

وذلك في الوقت الذي يمكن أن تدخل فيه الإشارة اللغوية في النظرية العامة للمصطلح مع فروضات (بيرس) حول تصور الـ Representamen ليقابل (الصوت الدال)، وهو المقابل نفسه عند (سوسير)، ولأن الموضوع Object كان مهملاً عند (سوسير) - لقوله بشمول الاعتباطية - وتم استدراكه من قبل (بارت)؛ فإنه يقع في مقابل (الصورة العينية أو الشيء)، أما المفسرة Interpretant عند (بيرس) فهي ما تقابل (الصورة الذهنية) و (المدلول) عند (سوسير)^(٣٨)، مع ملاحظة أن هذا المدلول = (الصورة العينية + الصورة الذهنية) أو Object + Interpretant في مفهوم (بيرس) .

أي أن الأصول الثلاثة للعلامة عند (بيرس) هي الأصول ذاتها في النظرية العامة للمصطلح في تأسيسها للإشارة اللغوية - كما سبقت الإشارة - باعتماد (الصوت الدال)، و (الصورة العينية)، و (الصورة الذهنية)، ثم تفرعت أصول (بيرس) للعلامة إلى ثلاث تفرعات أخرى عن كل أصل من هذه الأصول . ولنقف ههنا أمام نص (بيرس) والذي نقلته إلى العربية (سيزاقاسم) حيث تقول "يعرف بيرس العلامة على النحو التالي : "العلامة أو المصورة representamen هي شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما بصفة ما، أي أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة أو ربما علامة أكثر تطوراً، وهذه العلامة التي تخلقها أسميها مفسرة Interpretant للعلامة الأولى . إن العلامة تنوب عن شيء ما وهذا الشيء هو موضوعها Object، وهي لا تنوب عن هذا الموضوع من كل الجهات بل بالرجوع إلى نوع من الفكرة التي سميتها سابقاً ركيزة Ground المصورة"^(٣٩) .

والملاحظة الأولى على النص، أن الترجمة المعرفية - وإن كان الإبقاء على مصطلحات النص الأصلي ضرورياً وهاماً - وفق ما سبق طرحه حول مفهوم الإشارة اللغوية في التأسيس للنظرية العامة لعلم المصطلح يمكن أن تجاري النص وتتسق مع مفهوم العلامة عند (بيرس) لولا أنه يعتبر (الدال) علامة

و(المدلول) علامة عليه، فلو استبدلنا تصور المصورة بالصوت الدال ثم المفسرة بالصورة الذهنية فإننا نجد أن الموضوع أو الصورة العينية هي التي تنوب عنها العلاقة من خلال ركيزة تحتم ضرورة عمل أحد تصورات الصورة الذهنية والتي ردتها النظرية إلى فعالية الاتساق بين دلالة السياق ودلالة أحد تصورات اللفظ التي تحتم عمله في هذا السياق من خلال ذلك التصور وحسب. وهنا يصبح تصور العلامة المصطلحي عند (بيرس) منحصرا في تصور الإشارة اللغوية مع اختلاف الموقف من الاعتبارية، واختلاف الفعالية العلاماتية. والملاحظة الثانية: أن النص المترجم يستخدم لفظ (العلامة) دون مراعاة الفصل بين وضعه كإشارة لغوية وكمصطلح، فيأتي من البدء بمعنى (المصورة)، ثم بمعنى (المفسرة)، ثم هي - أي العلامة - تنوب عن الموضوع ولا تنوب عنه إلا من خلال ركيزة المصورة (العلامة)، ثم إن النص معنى في النهاية بوضع تصور للعلامة (المصطلح). أما الملاحظة الثالثة فهي إذا ما كنا بصدد البحث عن تصور للعلامة Sign من خلال المصورة representamen، فكيف تكون هذه (أو) تلك؟!.

إنه يبدو حتى الآن أننا لم نبرح مكاننا كثيرا في الحديث عن العلامة من خلال قضايا (الصوت الدال)، و(التصور)، غير أنها عوارض كان لابد أن نخرج عليها وعلى اضطرابها قبل الدخول في اضطراب المنبع، وإذا كان ذلك هو حال بيرس وحالنا معه فإننا لن ندعه حتى نؤكد مقولته بتقسيم العلامة إلى أيقونة icon، ومؤشر Index، ورمز Symbol، في حين أن الرمز هذا هو ما وضعته (سيزا) كمقابل للصورة Representamen (الحامل المادي للعلامة) أو (الصوت الدال) عند (أوجدن) و (ريتشاردز)، ثم هو يحفظ حقه في المثل بدلالته المطلقة وتصوره الأوحده في مقابل العلامة Sign والإشارة Signal، كما لاحظنا في مقولة (تليمية) في ارتقاء اللغة بارتقاء الفكر.

هذه إذن هي علامة بيرس وهذا نتاجها في اضطراب المصطلح نفسه خاصة في جانب التصور؛ حينما يكون اسم الجنس هو اسم النوع، وكيف تكون المصورة علامة والمفسرة علامة أخرى عليها؛ ثم إن كليهما علامة على الموضوع؛ ثم تكون هناك تقسيمات مختلفة للعلامات الثلاث باعتبارها علامة واحدة!!! ذلك فضلا عما أحدثه مصطلح (العلامة) من اضطراب في تقابله أو تداخله مع مصطلحات أخرى مثل الإشارة والدلالة والرمز.

وتستمر مسألة دخول مصطلحي الدال والمدلول في (علامة) سوسير بشكل مغاير لما عرفه بيرس، فقط، لأن بينهما علاقة اعتباطية، ثم هو لا يعتمد الوجود العيني أو الشيء، ويرد فعالية الدال في السياق، إلى حقيقة سمعية ونفسية أو عقلية^(٤٠)، في الوقت الذي لما يزل فيه اتباع بيرس يجعلون محور الدلالة هو الشيء أو الموضوع Object أو الحقيقة المادية، حتى أن (سيزا) تضع تصورا للعلامة يتسق مع مفهوم الإشارة اللغوية - في النظرية العامة للمصطلح - وتؤكد فعالية الدال والمدلول على بعض ما هي عليه عند بيرس وبعض ما يقول به سوسير فنقول : "العلامة في الواقع هي حقيقة مادية محسوسة تثير في العقل صورة ذهنية ولكن هذه الصورة هي صورة ذهنية لشيء موجود في الواقع"^(٤١)، وتتساءل عن هذا الشيء إن كان يدخل في تحديد أبعاد العلامة أم لا؟! لينقسم (العلاماتيون) في هذه المسألة إلى فريقين أحدهما مع (بيرس) والآخر مع (سوسير) وأحدهما يجيب بالرفض والآخر بالإيجاب^(٤٢)، والنتيجة الطبيعية هي اضطراب مفاهيم الدال في كل الأحوال، فضلا عن اضطراب تصور (العلامة) نفسه كتصور مصطلحي، وحتى إذا ما جاء (بارت) و(لاكان)، ورفضاً فكرة الربط الثابت بين الدال والمدلول؛ إذا بالدوال تغري المدلولات لتصبح دوالاً أخرى تتناسل معها الدلالة إلى مالا نهاية^(٤٣)، وهو ما يفرض بالضرورة إلى تغير تصوري الدال والمدلول مرة أخرى كنتاج حتمي لنظرية (التفكيكية)، ولذلك وقفة لاحقة.

من ثم كان من الطبيعي أن يقابل مصطلح (الرمز) عند (أوجدن) و(ريتشاردز) مصطلح (الدال) عند (سوسير) في الوقت الذي يستخدم فيه كلاهما مصطلح (العلامة) كمرادف لمصطلح (الرمز)^(٤٤) الذي رفضه (سوسير) "وأحل محله مصطلح (إشارة Signal) لأن (الرمز) يوحي بوجود الباعث مما ينشئ علاقة سببية أو عرضية بين الدال والمدلول، وهذا ضد فكرة (سوسير) حول اعتباطية الدال"^(٤٥)، أي أن (العلامة) هي (الرمز) هي (الدال) في مفهوم (أوجدن) و(ريتشاردز)، ثم إن للدال مفهوماً مغايراً عند (سوسير)، لاعتباطيته، كما أن لـ (العلامة) و(الرمز) و(الدال) و(المدلول) مفهومات مغايرة تماماً عند (بيرس)، فالدال عنده (علامة) على الموضوع، والمدلول (علامة) على الدال.

ويحاول (عبد الرحمن أيوب) أن يوفق هو الآخر بين مصطلحات (بيرس) و(سوسير)، فيقترح أن يبقى المصطلح (علامة) على ما هو عليه ويستبدل (المفهوم) - عند سوسير - بالمدلول والصورة السمعية بالدال، كما قال بها

سوسير^(٤٦)، أما (عادل فاخوري) فيحاول وضع مصطلح (دلالة) في الفلسفة اليونانية محل (العلامة) عند (سوسير)، في استدراكه على مصطلح (علامة)^(٤٧)، في حين يترجم (مجدى وهبه) المصطلح Sign إلى العلامة والإشارة في وقت واحد، ثم يعتمد تعريف (سوسير) للإشارة (العلامة) بأنها "كنه أو ماهية قابلة للإدراك بالنسبة لمجموعة محددة من مستعملها، وأنها في حد ذاتها ناقصة المعنى تماما إذا أدركها أحد من غير هذه المجموعة. وقد وصف دي سوسور ذلك العنصر القابل للإدراك في الإشارة [العلامة] بأنه الدال Signifiant، كما وصف ذلك العنصر الغائب عن الإشارة [العلامة] نفسها والذي تشير إليه بأنه الفحوى أو المؤدى Signifier أما العلاقة القائمة بين العنصرين فقد سماها بالمدلول Signification^(٤٨)، وهذا خلط بين المدلول والدلالة. ثم يأتي مفهوم (يوري لوتمان) مؤكدا جوهر ثنائية العلامة في تجسيدها في تعبير مادي أو وعاء شكلي ثم هي لها مضمونها في لغتها أو محيطها الاجتماعي على أن يكون هناك دائما علاقة بينهما هي العلاقة بين البديل والمبدل منه، وهذه العلاقة هي العلامة^(٤٩)، فالدلالة والعلامة مترادفان في مفهوم (لوتمان) لتصور واحد.

بينما حينما نحاول استقرار التصور عند (سيزاقاسم) مرة أخرى نجدها تقول بما قال به (بنفست) اتكاء على مفهوم (بيرس) بأن "العلامة تمثل شيئا آخر تستدعيه بوصفها بديلا له، والعلامة أو الممثل شيء معين يحل محل شيء معين بالنسبة لشخص ما بخصوص ما^(٥٠).

وعلى دائرة الاتصال بين الرواقيين وأرسطو وما قال به اليونانيون والعرب الأقدمون يلتقى (مصطفى ناصف) مؤكدا على أن الدلالة "فهم أمر من أمر"، "وهي إشارة إلى شيء معلوم" ثم يقول "ليس اللفظ إلا علامة أو مواضعة اصطلاح عليها المجتمع بطريقة ما"^(٥١). وهو هنا يفصل بين الدلالة والعلامة، ويجعل العلامة وصفا للدال ليتفق بذلك مع (بيرس) ويختلف مع (سوسير)، ومع (فاخوري) في وضع (الدلالة) في الفلسفة اليونانية في مقابل (العلامة)، في الوقت الذي يؤكد فيه (كير إيلام) على ترادف الدلالة مع علامة (سوسير) في إطلاق (بوجاتيرف) اسم (الدلالة المصاحبة Connotation) على (علامات العلامات)^(٥٢).

ولم يصف مفهوم (محمد عناني) للتصور سوى ما هو قائم عند سوسير أيضا؛ على أن العلامة كيان نفسي لها جانبان، المفهوم Concept والصورة الصوتية Soundimage ثم استعاض عن المفهوم بالمدلول وعن الصورة الصوتية

بالدال، كما عاد وفعل سوسير، ثم يضيف (عناني) أن الاعتراض الأساسي كان لدى جانب (دريدا) على مرادفة سوسير للمفهوم بالدال على اعتبار أن ذلك قد يكون إحالة إلى وجود مفهوم مدلول عليه بذاته ولنفسه ومستقل في الفكر عن أى علاقة باللغة، أى يسمح بوجود مفهوم متعال يرد إلى النفس المدركة وليس إلى اللغة المادية^(٥٣).

والواقع أنها مفارقة غريبة حقا تلك التي وقعت بين بيرس (١٨٣٩ - ١٩١٤) وسوسير (١٨٥٧ - ١٩١٣)، فالأول فيلسوف، ولكن يبدو في دراسته للعلاماتية حرصه على فعالية اللغة المادية في اتكائه على النظرية، بينما (سوسير) - العالم اللغوي - يتكئ في دراسته للنظرية ذاتها على الجوانب النفسية لفعالية اللغة، ولعل ما دفعه إلى ذلك هو إقراره باعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول حتى انعدمت الثقة بينه وبين فعاليتها العينية بما جعله ينصرف إلى المدلول كما يقع في نفس القارئ، ولكن هيهات لهذا المدلول أن تتحقق دلالاته إلا من خلال وجود اللغة المادية في الأساس وإن كان مردها إلى فعالية تصورات الصورة الذهنية في علاقاتها بالصوت الدال، فما هذه التصورات إلا مترادفات، صحيح أنها تحققت من خلال التحول الدلالي نظرا لاعتباطية العلاقة بين الدال وصورته العينية؛ إلا أن فعالية العلاقة بين الدال والصورة الذهنية حفظت لها مرجعيتها التي تحفظ لها في الوقت نفسه فعالية الدلالة حسبما يرد السياق لا باعتبار الصفة المتفردة الاعتباطية للفظ، والتي صدت (سوسير) عن أعمال العلاقة بين الدال والمدلول إلا من خلال الوجود الذهني، جريا وراء المفهوم، أو المضمون، أو ما تثيره هذه اللفظة في النفس وما تركز عليه في العقل من خلال (الدلالة) (العلامة) وكان هذه الدلالة (العلامة) هي التي يمكن أن تتحدد معياريتها بعدما فقد الدال ذلك لعموم اعتباطيته، علما بأن المدلول أساسا عالة على الدال، وعلما بأن تطور الدلالة ظاهرة شائعة في اللغة^(٥٤)، وفقا لاعتباطية (بارت) لا اعتباطية (سوسير) - كما سبق وأوضحنا - والتطور عدم ثبات، وعدم الثبات لا يتواءم مع المعيارية، وليس معنى أن يصبح (المدلول) مفهوما عقليا أو حسيا أن يكون له سمت الاستقلال عن اللغة هروبا من الاعتباطية، وأن ينعم بالتواطؤ، لأنه سوف يدخل في دائرة التباين إلى اعتباطية أوسع مادامت اللغة على حالها من الترادف وما دام الناس على حالهم من التباين.

ويؤكد (جاك دريدا) هذا التوجه فيقول "إنه ما من مدلول متعال أو متميز، وأن مجال الدلالة أو تفاعلها لا حدود لهما ... ذلك لأن دلالة (علامة) تفهم، دائما،

وتتحدد في معنى ما بوصفها علامة لدال يشير إلى مدلول [في تصور سوسير لابيرس]، دال يختلف عن مدلوله. وإذا ما أحد الاختلاف الجذري بين الدال والمدلول، فإن كلمة الدال نفسها هي التي يتحتم التخلي عنها بوصفها مفهوماً ميتافيزيقياً... إن مفهوم العلامة يحتمه هذا التعارض؛ من خلال الوحدة الشاملة لتاريخه وبواسطة نسقه.

ولكننا لا نستطيع التخلص من مفهوم العلامة، ولا يمكن أن نتخلي عن هذا التورط في الميتافيزيقى دون التخلي، بالمثل، عن النقد الذى نوجهه إلى هذا التورط، دون مخاطرة محو الاختلاف (بالكلية) فى الهوية الذاتية لمدلول يختزل داله إلى ما هو عليه، أو يقذفه خارج نفسه ببساطة...^(٥٥). جاءت (التفكيكية Deconstruction) إذن، وجاء معها تحرير العلامة وتغاير المفهوم، ولم تعد العلامة على ما هي عليه عند (المسدى) دالا اصطلاحياً متفق عليه بين المرسل والمستقبل^(٥٦)، وأصبحت الشفرة اللغوية غير كافية لقراءة قصيدة مثلاً "بل يجب استكمالها Upplemented بشفرات إضافية من قبيل الأعراف الأدبية الخارجة عن نطاق المباحث اللغوية" كما يقول ريفاتير^(٥٧).

من ثم فإن العلامة المكتوبة أصبحت مفردة يمكن تكرارها فى غياب الذات التى ابتعثتها فى سياق بعينه، وأيضاً فى غياب متلق محدد، كما يمكنها أن تخرج من سياقها الفعلى وتقرأ فى سياق مختلف بغض النظر عن قصيدة منشئها أو كاتبها، إعمالاً لفكرة موت المؤلف وميلاد القارئ عند (بارت). أما أهم ما يميز تغاير التواطؤ والشيوخ على مفهوم التصور المصطلحى للعلامة فهو إمكانية عملها ضمن سلسلة بعينها من العلامات وفى الوقت ذاته تتمتع بإمكانية فصلها للإشارة إلى ما ليس حاضراً فيها^(٥٨).

تنصرف (العلامة) فى التفكيكية إذن إلى فض الرابطة التى عقدها (سوسير) بين الدال والمدلول اتكاء على الفصل بين التجربة والذات كما يقول (لاكان)، لأننا فى رؤيتنا للعالم من حولنا وفى رؤيتنا لأنفسنا نعمد إلى خطاب لغوى قد ينفصل إلى حد كبير عن التجربة الذاتية ما لم ينقطع عنها البتة بعد التشكيل اللغوى والجمالى للنص، لتتقلب (العلامة) رأساً على عقب، ويعمد إلى الفصل التام بين الدال والمدلول من أجل إحداث ما يسمى بالفضاء الشعري؛ من خلال دال رئيس آخر مخزون فى اللاشعور لينعتق الدال اللغوى انعتاقاً تاماً،

وتتحقق العلامات القائمة، إنها حالة بناء الذات القارئة للوجه الذى تبتغى أن تكون عليه^(٥٩).

وإذا كان اعتناق الدال عن المدلول هو ما قال به (بارت) و(لاكان)^(٦٠)، ودريدا - كما سبق - فإن العلامة تدخل بذلك منعطفا جديدا للتصور يجدر التوقف قبل الخوض فيه، أمام محاولة (ديفيد كريستال) التوفيق بين (بيرس) و(سوسير) فى طرح التصور حين يقول : "إن أكثر المعانى شيوعا عندما يقال إن التعبيرات اللغوية (الكلمات والجمل) هى علامات Signs لكيانات موجودة وحالات من الأمور التى تمثلها المفاهيم التى تتضمنها"^(٦١)، وهذا هو مفهوم (بيرس)، ثم يستكمل (كريستال) مفهومه لتصور مصطلح العلامة فيعرج على (سوسير) ويحدو (بارت) فى أن "العلاقة بين العلامة والشئ و العلامة والمفهوم - [لاحظ فصله بين الشئ (الصورة العينية)، والمفهوم (الصورة الذهنية)] - تعرف عادة بأنها (المدلول Signification)^(٦٢)، وهى العلاقة بين الدال والفحوى عند (مجدى وهبة)، ثم يعود (كريستال) ليوضح المدلول بأنه "التعبير المراد بواسطة لفظة أو إشارة أو إيحاء"^(٦٣)، كما هو واقع عند (سوسير) أيضا.

وكان تحديد مواقع النجوم أيسر من الوقوع على تصور جامع مانع للمصطلح، غير أنه يمكن أن نعى مدى اتكائه على جذرين أساسيين عند كل من بيرس وسوسير احتكما إلى كنه النظرية الفردية ثم لعبت بهما ما شاءت تواليها من نظريات، تأكيدا على فعالية الأصل المعرفى على إطلاقه ثم انعكاسه فى شكل الجدلية الاصطلاحية بين الأصل وفاعلية الزمن، فالأصل هنا هو ما قال به (بيرس)، و(سوسير)، وفاعلية الزمن تجسدت فيمن تلاهما من أتباع، حثام قفزت إلى الفكر النقدى أطروحات (البنوية) و(العلاماتية) و(التفكيكية)، ونظرا لاختلاف توجهاتها فإنه من الطبيعى أن تختلف زوايا الرؤية والوسيلة حسبما يبتغى كل لفكره، وذلك على الرغم من انطلاق (بيرس وسوسير) من أساس نظرى واحد يعمد إلى طرّح نظرية (العلاماتية Semiotics).

إن (بيرس) حينما وضع تصوره (العلاماتية) وقال بالعلامة إنما كان يرمى إلى إبراز فعالية اللغة المادية بإلباسها صفة وصفية تؤكد حيويتها وتحكم مسارات التوجه فيها، إنها رحلة البحث عن تحديد مستويات التواصل، فالعلامة ما هى إلا شئ ينوب عن شئ بصفة من صفاته، لذلك وقع كل من (الدال) و(المدلول) عنده كوحدين لغويتين منفصلتين، كما كان من أمر المؤشر بين (الدخان) و(الدال) والنار

(المدلول)، ارتكازا على الصورة العينية أو (الموضوع + Object)، وإعمالا لأنماط السلوك الفردي في التخاطب، لأنه معنى بحيوية اللغة ووحداتها، ومحاولة استنطاقها، وتحديد مستوياتها، فكان من الطبيعي أن تتبعه كل محاولات هذا التوجه في البحث عن اللغة المادية من (العلاماتيين)، إلا أن نشاط فعالية التصور في العلوم الاجتماعية والسلوكية صرفهم إلى حد ما عن تجليات الفعالية النصية في تداخلاتها مع (الدلائلية Semantics)؛ كما تجلت عند (سوسير)، الذي تنبأ بعظم شأن دراسة ذلك العلم المعنى بحركة الإشارات في المجتمع، والذي أسماه (Semiology)؛ في مجال (اللسانيات Linguistics)، ولما كانت انطلاقته من اعتبارية اللغة فإنه أهمل الوجود المادي لفعاليتها وانصرف تماما عن (الموضوع) أو الصورة العينية؛ إلى فعالية الصورة الذهنية التي تتمتع بصفة العلية والتفرد نظرا لغياب الصورة العينية غيابا تاما. فالعلامة هنا تشير إلى مغزى عقلي ذهني، لا يكتمل حدوثها ولا حدود كينونتها إلا من خلال المتلقي (القارئ)، ومن ثم كانت تلك الرابطة القوية بين الدال والمدلول، إكبارا للمدلول لاثقة في الدال، ثم لا اعتبارهما وحدة واحدة كالإشارة اللغوية في النظرية العامة لعلم المصطلح. فمحور العلامة لدى بيرس هو (الموضوع أو الصورة العينية) للصوت الدال، بينما محورها عند سوسير هو المدلول أو الصورة الذهنية.

ولما كان (الدال) هو الأصل و(المدلول) كان تابعا له - في آلية التلقي - فإن أتباع (بيرس) طعنوا في الوجود الذهني لدى القارئ على أنه تابع؛ كما طعن أتباع (سوسير) في اعتبارية العلاقة بين الصوت الدال والموضوع Object، أو تبعية الدال للمدلول - في آلية الوضع - ولأن عالم اللغة صرفته اعتباريتها عن ماديتها؛ فإن الفيلسوف اتكأ على علامات مادية تحقق ما يبتغيه (العلاماتي) في دراسة الظواهر الاجتماعية، أما دارسو اللسانيات فوقعوا في حرج شديد تبعا لإمامهم، وكان من اليسر عليهم القول بما قال ما دامت اللغة في الأصل وسيلة للتواصل، وحيثما وجدت اللغة يوجد البشر المتحدثون بها والمدركون لها، فتواصلت أبحاثهم على هذا الأساس إلى أن أدركت (اللسانيات) (التفكيكية).

ولو ترك لأحد هؤلاء التفكيكيين الخيار فإنه لن يتردد في اتباع الجذر السوسيري، أولا لأنه أصل الفرضية في نشأة النظرية، وثانيا لأنه صدر عن عالم حجة في الحقل المعرفي المتخصص، وثالثا والأهم أنه معنى من قبل (العلامة) بالإدراك؛ شاهد القارئ؛ وميزان إحساسه في تعامله مع النص، ولأن التفكيكية

تحتفل بـ (النص القرائي) فإن محورها هو القارئ ومدى تفعيل النص من خلاله، ولا يمكن أن تتحقق للنص فعاليته بإبداع قارئ واحد، ومن ثم كانت الحاجة إلى هدم أول أساس في بنية علامة (سوسير) وهو إسقاط عليه المدلول والصورة الذهنية التي يمكن أن تتقيد بها الدلالة وما يتبعه بالضرورة من ارتباط بين الدال والمدلول، فيتحرر المدلول تماما من الدال، وما كان ليتحقق له ذلك إلا بإقرار فعالية الدال باعتباره أصلا والمدلول تابعا له، وما كان الدال ليكون أصلا إلا بفض مشكلة الاعتبائية وإثبات فعالية (الحضور) قبل أن تتحقق فعالية (الغياب) بمقولة (الاختلاف) على يد كل من (بارت) و (دريدا).

ولاشك أن مقولة (سوسير) بنسبية الاعتبائية، ومقوله (بارت) بتحديد نشاط الاعتباط بين (الدال) و (الصورة العينية) وحسب؛ بما أدى إلى شرعية عملها في مجال العلامة بالاحتفاظ بفاعلية علاقة الصوت الدال بالصورة الذهنية والتوفيق بين أتباع (بيرس) وأتباع (سوسير)، ثم مقولة (دريدا) بالاختلاف الجذري بين الدال والمدلول وتبعها (لاكان) باستنتاج انعقاد الدال عن المدلول تأكيدا لفاعلية الغياب - قد حولت مسار مفهوم العلامة تحويلا تاما تبعا لما فرضته أطروحة نظرية التفكيكية، حتى أنه إذا كانت العلامة عند (ريكور) تتكون من الدال والمدلول ومرجع الإشارة؛ فإنها عند (بارت) (١٩١٥ - ١٩٨٠) تقتصر على الدال والمدلول وحسب، وعلى نحو يتضمن معه المدلول الإشارة إلى الواقع^(٦٤).

من ثم أصبحت (البنية) في التفكيكية بنية لا شعورية تتجاوز فيها المدلولات حدود دوالها المادية، وتكمن فعالية (العلامة) فيها في شيوعها بين القراء بحثا عن دال مخزون في اللاشعور لمدلول يجرى وراء اللامعنى حتى لا ينغلق النص؛ فتتحول (العلامة) من الإدراك الذهني إلى الإدراك اللاشعوري الذي يتحقق معه (الفضاء الشعري) في المسافة بين انعقاد الدال والمدلول؛ ومن خلال (المدلولات العائمة) التي لا يحددها الذهن.

بيد أن (بارت) لم يكن ليهدأ حتى يخرجنا تماما من عالم الواقع إلى عالم السحر - ما دمنا في مجال سحر البيان - فيذهب في بحثه عن (أسطورة النص) - بمعنى أن يصبح أسطوريا - إلى أن تصبح (العلامة) (دالا فارغا) يتحقق من خلالها ما أسماه (اللغة البعدية) أو (ما وراء اللغة Metalanguage) فيقرر أن "النقص الواضح لنظام العلامات - وهو الواجهة الشعرية لنظام جوهري أصلي -

يقع في أسر الأسطورة ويتحول إلى دال فارغ يمكنه أن يسهم في الإحياء بالشعر^(٦٥).

وكان العلامات لغة داخل اللغة تحقق نظاما جوهريا للواجهة الشعرية التي تعتمد إلى نسق خاص يشكل بنيتها العلامية، وهذه البنية تسمح بقدر من التسرب لفعالية دوال فارغة يكسر بها (النص) النسق العلامى، ليحوم في فلك الأسطورة ويفتح النص على إحياءات لا حدود لها.

فلا تقل لى إذن (علامة) فقط؛ بل قل لى (علامة) من؟!

وإذا كان ذلك هو حال مصطلح واحد تبدى من خلاله ظاهرة الاضطراب المصطلحي في المنبع؛ فإن القضية لما تزال لها بقية، وكل ما يؤمل أن يكون قد تحقق استبيان ماضى (المثال) وحاضره، أما مستقبله فهو غيب، كل ما نؤمن به فيه أنه مرجأ عليه الاختلاف.

- الإشارة Signal والمؤشر Index :

لم يكن تأثير ظاهرة الاضطراب المصطلحي في المنبع مقصورا على المصطلح موضوع الظاهرة وحده، بل كما رأينا فإنه قد يمتد ليشمل الحقل الدلالى ككل على الرغم من إمكانية غياب الفعالية المباشرة لهذا الاضطراب فى باقى مصطلحات ذلك الحقل، كل ما هنالك، أن هذه المصطلحات على حالها من الترادف كإشارات لغوية بالاشتراك فى تصور واحد أو أكثر من تصورات علاقة الصوت الدال بالصورة الذهنية؛ للدرجة التى وجدنا فيها ذلك الترادف يتسلل إلى المصطلح بين مقولات بعضهم حتى جمعوا العلامة والإشارة على قلب تصور واحد، وآخرون جمعوا بين العلامة والإشارة والرمز، وبعضهم راح يجمع بين الإشارة والرمز والشفرة، إلا أنه فى جميع الأحوال ترد فعالية الاضطراب فى الحقل الدلالى ككل إلى ظاهرة الاضطراب المصطلحي فى المنبع لمحور التصور المشترك، على أن قضية الترجمة وإغفال الحقل الدلالى هى قضية أخرى منفصلة إلى حد ما عن هذه القضية، وذلك لاعتبارها الاضطراب فى الحقل الدلالى الجديد مقصورا على آلية الترجمة ذاتها كآلية وضع، ثم خضوعها لأسس الاصطلاح، كما سيأتى بعد.

ومفردة الإشارة كإشارة لغوية فى الانجليزية ترادف (اللافتة) من حيث كونها توافقا يواكب توضيح أو تفسير إبلاغ المعلومات^(٦٦)، وفى العربية تحمل

التصور ذاته، فهي إيماءة بوسيلة، قد تكون الإصبع أو الكف أو الرأس إلخ، إلا أن أهم ما يميزها في كل الأحوال هو وجود مشير ومشار إليه ووسيلة إشارة^(٦٧).

وهي تختلف عن المؤشر Index الذى هو عبارة عن "إقامة علاقة سببية بين واقعة لغوية أو حدث لغوى وبين شئ تدل عليه هذه الواقعة"^(٦٨)، كما هو الحال مع ارتفاع الصوت كمؤشر لحالة هياج المتكلم، ووضع اليدين على الخصر كمؤشر لحالة اجهاد لاعب الكرة، كما أن الدخان مؤشر للنار . لذا كان (المؤشر) أحد أنواع العلامات، وعلى الرغم من أن الاسم عند (بيرس) مأخوذ من السبابة أو (المشيرة) Index التى تحيل إلى الشئ المشار إليه من خلال التجاور الفيزيقي^(٦٩)؛ فإن ارتباط المؤشر بوجود علاقة سببية ترجع إلى ارتباط فيزيقي أو فعالية طبيعية هو أهم ما يميزه عن (الإشارة) التى يعمد فيها إلى القصدية والإرادية، لذا تطرق المفهوم المصطلحي بها إلى اعتبارها علامة صناعية، وعلى الرغم من أن (سيزاقاسم) تفرد لها تصورا مصطلحيا ضمن مصطلحات (السيميوطيقا) إلا أنها تعتبرها علامة Sign، طبيعية وفى استجلانها تعتبرها مؤشرا - ربما على سبيل الإشارة اللغوية - فتقول إنها "علامة طبيعية أو صناعية تعمل على إثارة المستقبل . وهى علامة يتم إنتاجها إراديا لتكون مؤشرا - [لاحظ التناقض بين (طبيعية) و (يتم إنتاجها إراديا)] - (كاستعمال الإشارة الضوئية فى السيارة للتنبيه إلى أن السائق سينحرف يسارا أو يمينا، عصا الضرير فى الغرب، صفارة الإنذار إلخ "^(٧٠)، أى أن الإشارة التى هى أحد أنواع العلامات اعتبارا، والمؤشر الذى هو أحد العلامات فى تقسيم بيرس، يرادف هذه الإشارة عند (سيزاقاسم)، فى الوقت الذى يرادف فيه (مجدى وهبه) العلامة بالإشارة كصدع مباشر لاضطراب المنبع فى التصور الأول للمفهوم عند (بيرس) فتصبح العلامة (اسم الجنس) هى الإشارة، ويصبح المؤشر (اسم النوع) هو الإشارة أيضا . أما (جابر عصفور) فتبعاً لما قالت به العلاقة عند (بيرس) فى ترادف التصور مع (الدال)(العلاماتى) لا (الدال) (الدالى)؛ يقول عن (المؤشر) إنه "علامة تقوم على علاقة سببية بين الدال والمدلول، مثل "الدخان" الذى يشير إلى النار من حيث هى علة له"^(٧١)، لتصبح مفردة (الدخان) والتى هى فى الأصل (إشارة لغوية) لها دال (صورة صوتية) ومدلول (صورة عينية وصورة ذهنية) عبارة عن (دال) وحسب، ومفردة (النار) التى هى الأخرى كذلك تصبح (مدلولا).

وإذا كان (بيرس) يحصر تصور المؤشر كعلامة "تحيل إلى الشيء الذى تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها فى الواقع"^(٧٢)، أى فى المنحى الطبيعى للعرض؛ فإن ثمة فصلا واقعا بينه وبين (الإشارة) يرجع إلى إرادية العلاقة السببية لأن ذلك فى الأصل وإن كان توجهها (علاماتيا) إلا أنه مفتعل افتعالا اصطلاحيا يعتمد فيه إلى سببية مقصودة لذاتها وتنطوى على أصل فكرى يغاير الأساس الفلسفى للنظرية (العلاماتية) من حيث كونها تفسيرا لواقع متسق على أساس طبيعى، تختلف القوانين التى تحكمه، عن واقع آخر أصبحت فيه علاقة السببية علاقة مفتعلة تعسفية أو مقصودة بتوافق عرفت اجتماعى شأن إشارات السيارة وإشارات المرور أيضا. والأمر يتشابه إلى حد كبير مع الفارق بين الإشارات اللغوية والمصطلحات من حيث وقوع الأولى فى اعتبارية الوضع وردهما إلى السليقة والارتجال والترخص - مع أنها فى الأساس علامات صناعية (إشارات) بدليل اعتباريتها وإنما تقع العلامات الطبيعية فيها كنتاج لطبيعة العلاقة بين تصوراتها والظواهر الطبيعية - ووقوع الثانية فى دائرة القصدية المقننة والمحددة التى تنأى عن الاعتبار، والتى ينحصر نشاط أعرافها الاجتماعية فى التواطؤ والشيوع على أحد تصورات الصورة الذهنية، وهو نشاط يمكن وضع نواميسه وشرائعه التى قد تختلف عن شرائع ونواميس المجال الأول، وإن وقع التداخل بين المجالين نظرا لعملهما فى حقل معرفى واحد، وأحيانا فى حقل دلالى واحد، وإن اتفقا فى بعض الشرائع والنواميس التى ترد إلى أصلهما. وهذا مادعا (خالد سليمان) إلى قصر (الإشارة) على دلالة واحدة معينة لا تقبل التتويع، ولا تختلف من شخص لآخر^(٧٣).

من هنا وحسب يمكن أن تدخل (الإشارة Signal) للعمل فى حقل (العلاماتية Semiotics) كعلامة صناعية أو علامة اصطلاحية كما يقول (تليمة)^(٧٤)، لا كما يطلقها على عنانها (وهبه) كمرادف للعلامة (اسم الجنس)، ولا كما يترجمها (الغدامى) عن Sign كمرادف للعلامة أيضا ويستخدمها على هذا الأساس، ثم يدخل عليها الرمز عند (بيرس) كمرادف ثان^(٧٥)، وذلك عدا الإشارة الضمنية Allusion عند (البيوت) والتى تعنى "تضمين أسماء مباشرة أو غير مباشرة لأشخاص أو أماكن أو أحداث أو عناوين كتب يتخذها الشاعر وسيلة يتوصل بها، أو أقنعة يثير بها لدى القارئ ما تنطوى عليه من شحنات معرفية تاوية فى اللاشعور"، ويترجمها (خلدون الشمعة) إلى (الإشارة)^(٧٦).

أما عمل (الإشارة Signal) باعتبارها (إشارة لغوية Deixis) في مجال
الفعالية المصطلحية وفي مجال حقله المعرفي فهو الآخر لا يقل ضراوة عن
ضراوة اضطراب التصور المصطلحي للمصطلح ذاته. فحينما تقع أبصارنا على
مقولة (تليمة) "كان التطور من العلامة والإشارة إلى المفهوم المجرد والرمز معناه
تطور اللغة من الوفاء وحسب بوظيفتي الإعلام والإخبار إلى الوفاء أيضا بوظيفتي
التصوير والصياغة ووصول الذهن البشري إلى تكوين المفاهيم المجردة"^(٧٧)، ثم
فصله بين العلامة والإشارة بقوله: "وليست العلامة أو الأمانة إلا مخبرا ماديا يعلم
بالشيء أو بالظاهر سواء في ذلك العلامة الطبيعية التي تنهض فيها الدلالة على
قانون طبيعي، والعلامة الاصطلاحية التي تنهض فيها الدلالة على عرف
اجتماعي". أما الإشارة فتقدم على قدر أكبر من تعيين المشار إليه، كما أنها تقوم -
وليس هذا شرطاً في العلامة أو الأمانة- على جانب يرسل الإشارة إلى جانب
يتلقاها"^(٧٨)، أقول حينما تقع أبصارنا على ذلك ندرك أننا بصدد الحديث عن
تصورات مصطلحية لكل من (العلامة) و (الإشارة)، ليحكم السياق المصطلح.
بينما تقع (الإشارة اللغوية Deixis) عند (سيزاقاسم) على الإحالة إلى مقام زمان
ومكان وقوع الحدث فهي "طريقة خاصة في ربط الحدث بزمن إنتاجه"^(٧٩)، وتكمن
هذه الخصوصية في إعمال أحد تصورات الصورة الذهنية دون آخر حسب وضع
الإشارة اللغوية في السياق، لتتمتع هذه الإشارة بالاستقلال الدلالي على غير طبيعة
المصطلح، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن المصطلحات وقعت في التفريعات
(السيمائية) للمعنى على (المعنى التصوري Conceptual) أو (الحقيقي Real) أو
(الإشاري Denotative) وهو الجانب المطابق من المعنى - كما سبقت الإشارة -
لذلك فإن ورود أي من (المعنى الاستدعائي Associative) أو (المعنى الشأني
Thematic) يدخل المعنى في مجال الإشارة اللغوية لدخوله دائرة المجاز، ويؤكد
ذلك استخدام (سوسير) لمصطلح (الرمز Symbol) على سبيل الإشارة اللغوية
للدلالة عليها مع رفضه في الأساس هذا التوجه حالة فعالية الرمز كمصطلح، فيقول
"لقد استخدمت لفظة الرمز Symbol للدلالة على الإشارة اللغوية، أو بعبارة أدق،
للدلالة على ما أطلقنا عليه هنا بالدال. إن استخدام لفظة الرمز لا يتفق مع صفة
الاعتباطية..."^(٨٠)، وذلك ما يمكن أن يدرج تحت اضطراب المصطلح في المنبع
بين فعاليته كإشارة لغوية وفعاليته كمصطلح. والأمر ذاته ما وقع عند (عز الدين
إسماعيل) في "أن العمل الفني إشارة أو رمز يقوم مقام شعور الفنان. وهو بهذا

يمكن أن يعد إشارة رمزية بالنسبة للفنان نفسه^(٨١)، وهنا يبدو إفساح المجال لفعالية المعنى الاستدعائي للإشارة والرمز والإشارة الرمزية، بما يخرجها من مجال التصور المصطلحي ويدخلها في مجال عمل (الإشارة اللغوية) على سبيل المجاز، وهذه خصوصية حقل معرفي، تتطلب وعيا من الناقد بمدى تأثيرها السلبي، ومسدى اسهامها في اضرام نار الاضطراب؛ عساه يخرجنا ما أمكن من ضبابية التصور.

– الأيقونة Icon :

يلاحظ (صلاح فضل) على بعض النقاد المحدثين ربطهم بين مصطلحات (الإشارة) و (الشفرة) و (الأيقونة)، باعتبار امتياز النصوص بطابعها الأيقوني الذي يعتمد على إثارة الشفرات الفنية فيها بطريقة تصويرية، "أى أن الدال ينحو إلى تمثيل المدلول وإنتاجه تصويريا بطريقة "أيقونية" على اعتبار أن الأيقونة هي التمثيل التصوري للدلالة"^(٨٢)، ونظرا لاعتمادها في ذلك على علاقة غير اعتباطية؛ فإنه الأمر الذي يدخلها في مجال فعالية [الرمز] اللغوي الصرف، كما يقول (صلاح فضل)^(٨٣). والمفهوم بهذا التصور يمكن أن يحيل إلى (الأيقونة) وحدها كل فعاليات النشاط (العلاماتي)، في حين أنها تقع فى التقسيم (البيرسى) حسب الموضوع Object مع المؤشر Index والرمز Symbol كإحدى أنواع العلامات التى تختلف فعاليتها باختلاف تصوراتها "التي تستند إلى طبيعة العلاقة القائمة بين العلامة والواقع الخارجى"^(٨٤).

فالأيقونة كما تقول الوثيقة الهادئة عن بيرس "علامة تحيل إلى الشئ الذى تشير إليه بفضل سمات تمتلكها، خاصة بها وحدها. فقد يكون أى شئ أيقونة لأى شئ آخر سواء أكان هذا الشئ صفة أو كائنا فردا أو قانونا بمجرد أن تشبه الأيقونة هذا الشئ وتستخدم علامة له"^(٨٥). والعلاقة هنا أساسها التشابه الظاهرى.

فالأيقونة إذن (مثل) أو صورة مباشرة للشئ ومشابهة له، ليست فى حاجة إلى علاقة طبيعية تربطها بالموضوع المشار إليه من قبيل التجاور مثل (المؤشر Index) ولا إلى علاقة تعسفية عرفية لمادى يدل على معنى مثل (الرمز Symbol)، بينما هي علامة تحل محل الشئ المشابه كصورة الشخص (الفوتوغرافية) أو المرسومة، ومثل بعض كتابات اللغة الصينية واللغة الهيروغليفية وكذلك دلالة الدم على اللون الأحمر، "فالأيقونات هي التى تدخل فى علاقة مشابهة مع الواقع الخارجى، وتظهر نفس خصائص الشئ المشار إليه"^(٨٦).

ولعل تعريب المصطلح بعد تعريب الإشارة اللغوية أضفى نوعاً من الثبوت النسبي على احتواء الصوت الدال غير أن احتفاظه بفعاليته كإشارة لغوية في لغة الأصل، ثم بعد نقله إلى العربية، قد يضيف على التصور ذر الغبار حال استخدامه في غير سبيل بيرس، فالمصطلح في الأصل يرد إلى اللغة اليونانية (eicon) بمعنى "صورة وشبه ومثال وتمثال"^(٨٧)، ونقل إلى العربية بالتصورات ذاتها وفي لفظ (أيقونة) و (قونة) واشتدت فعاليته التصورية في دلالاته ضمن السياقات الدينية حتى عرفت (الأيقونية) أو (محاربة عبادة الأيقونات Iconalism) كحركة دينية قوية تعارض عبادة الصور والأيقونات الدينية والتماثيل، التي بالغت فيها الكنيسة الكاثوليكية كمكمل للعبادة، ولا تبيح الكنيسة الأرثوذكسية إلا تكريم الصور، بينما تعارض البروتستانتية الاتجاهين"^(٨٨). ومن هنا نشطت فعالية تصورهما في الخطاب الديني، غير أنه لم يتوقف نشاطهما كإشارة لغوية عند حدود ذلك، بل تجاوزته إلى "تصوير شخص أو شيء في القصيدة من خلال التشبيه والاستعارة وغيرهما من الصور المجازية"^(٨٩)، وهذا التصور لم يرق إليه التصور البيروني في الفعالية النصية خارج حدود السلوك الاجتماعي، مع مراعاة حدود المشابهة بين مطابقات الواقع وتجاوزات المجاز.

وهكذا وقع تصور من أحد تصورات اللفظ الفعال كإشارة لغوية، وليس هو أحد التصورات الذي وقع عليه بيرس لينتقل (الدال) من (الإشارة اللغوية) إلى (المصطلح) - في بعض المفاهيم - على اعتباره التصور الأوحد الذي وقع عليه التواطؤ والشيوع، لتتوحد (الإشارة اللغوية) بالشفرة، وتتبدى من خلالها الأيقونة على اعتبارها النشاط الفعال للعلاماتية، وبدلاً من أن تكون إحدى تجليات هذه (العلاماتية) تصبح هي وسيلتها بعد ترسم عدم الاعتبارية فيها، وارتقاءها إلى مستوى (الرمز) اللغوي، وتصبح أيضاً العلامة، والإشارة، والمؤشر، بعد حملها بواسطة الشفرات الجمالية، كما نفهم من إشارة (صلاح فضل)^(٩٠)، وحينما يقع المثال على ذلك نجد ثمة جمعا بين (صورة العذراء) و (شكل الصليب في الإشارة إلى المسيحية) و (شكل الهلال في الإشارة إلى الإسلام) في سلة تصورية واحدة، في حين أن (صورة العذراء) تقع فعاليته كأيقونة في مشابقتها لها، أما شكل الصليب أو الهلال في إشارتهما المنوط بهما فعالية تصورهما فلهما واقعان في دائرة تصور (الإشارة Signal) وليس (أيقونتين) فقط، لأن فعاليتهما ترد إلى علاقة عرفية معللة في حالة إشارة الأول إلى المسيحية، والثاني إلى الإسلام، وقد تنتشط

فعالية كل منهما إلى مستوى (الرمز Symbol) باعتبارهما علامتين تعتمدان في الإحالة على التداعي، حينما ندرك العلاقة بين الصليب وصلب المسيح - في العقيدة المسيحية - والعلاقة بين الهلال وتقويم المسلمين وعلاقة هذا التقويم بالعبادات وتمتعه بعدم الثبات على مدار فصول السنة، بمعنى اشتغال الزمن. وذلك هو المادى الذى يشير إلى معنى لا يقع تحت الحواس.

ولا ضير إذا ما تمتع اللفظ بنشاطه الدلالى الفعال كإشارة Signal فى سياق، وكرمز Symbol فى سياق آخر لأنه فى النهاية مجرد (إشارة لغوية).
وقع المصطلح فى الاضطراب إذن من قبيلين : الأول فى المنبع باعتقاد نشاط الفعالية الدلالية له كمصطلح وكإشارة لغوية، أما الثانى فجاء من مشابهاة تصورات الحقل الدلالى الواقع فيه قبل وبعد الترجمة، وذلك على الرغم من اعتماد صيغته المعربة.

- الرمز Symbol :

يمكن أن نفهم الآن أن كل إشارة Signal علامة Sign، وأيضا كل مؤشر Index علامة Sign، وكذلك كل أيقونة Icon، علامة Sign، وليست كل علامة أيقونة منها على حدة. وائس أيضا كل رمز Symbol علامة Sign - عند سوسير - على الرغم من وقوع الرمز Symbol فى التقسيم البيرونى حسب الموضوع Object فى النوع الثالث من العلامات مع المؤشر Index والأيقونة Icon، لتتجلى قضية اضطراب المصطلح فى المنبع بين مفهوم (بيرس)، ثم مفهوم (سوسير)، ثم فعالية (الصوت الدال) للعمل بتصورات الإشارة اللغوية، وذلك بالإضافة إلى اضطراب التصور الأوحى للمصطلح بين مفاهيم الرمز اللغوى، والرمز فى الرمزية (١٨٧٠ - ١٩٠٠)، والرمز الفنى، والرمز الأدبى، والرمز الشعري والرمز الصوفى، ثم ما يمكن أن يتداخل من تصورات هذه الرموز مع العلامة Sign أو الإشارة Signal.

ويشير (مايكل ريفاتير) فى معرض حديثه عن الفرق بين الشعر واللاشعر فيضع (الرمز) ضمن المفاهيم البلاغية ويوضح بين قوسين أنه يعنى الرمز بالمفهوم الذى يستخدمه النقاد لا بالمعنى (العلاماتى)^(٩١)، ليفصل - وإن تصدع منه الفصل - بين الرمز فى (العلاماتية) والرمز فى المفهوم النقدى السابق عنها

والموازي لها والآتى بعدها، وكان (العلاماتية Semiotics) لا تدخل فى نطاق النقد وكان للنقد تصورا أوحدا عن المصطلح.

وينشط المفهوم التصورى للمصطلح عند (بيرس) على أساس وضعه ضمن تقسيمه حسب الموضوع Object فيصير (الرمز) علامة العلامة، وتكون العلاقة بين داله وما يشير إليه عرفية محضة وغير معللة - ليفصل بذلك بين (الرمز) و(الإشارة) - لا تعتمد على التشابه - ليفصل بذلك بين (الرمز) و(الأيقونة) - ولا تربطهما صلة فيزيقية أو علاقة تجاور - ليفصل بذلك بين الرمز والمؤشر - ليكون الرمز "هو علامة تحيل إلى الشئ الذى تشير إليه بفضل قانون غالبا ما يعتمد على التداعى بين أفكار عامة"^(٩٢).

هذا هو (الرمز) فى المفهوم (العلاماتى) عند (بيرس) الذى يتكئ على فعالية العلامة من خلال المفردة أو (اللفظ الدال)، والذى يسلك فيه الرمز طريق وضع اصطلاح ما (كالميزان بوصفه رمزا للعدالة)، وفى ذلك يختلف عن (الأيقونة) والتى تأتى فعاليتها بإعادة الإنتاج عن طريق التحويل (الصورة الشخصية)، وعن (المؤشر) الذى هو استدلال عن طريق الاستنتاج (الدخان بوصفه مؤشرا للنار)^(٩٣)، لذا كان الرمز عند (بيرس) هو العلامة الحقة لاعتماده نسبة أكبر من التجريد^(٩٤).

وفى الوقت الذى استقر فيه أمر مصطلح (الرمز Symbol) عند (بيرس) على كونه أحد مفردات النظام العلاماتى كعلامة لغوية أو ما يطلق عليه (سوسير) (الدال) كان (التصور) ذاته عند آخرين على فوهة بركان حتى أطلقها (سوسير) وأخرجه تماما من الحقل العلاماتى كدال لغوى مستندا إلى عدم اعتبارية الرمز النسبية واحتوائه على رابطة نقرن بين الدال والمدلول، ويمثل لذلك بأنه لا يمكن إبدال رمز العدالة (الميزان) بجرارة عسكرية مثلاً^(٩٥).

وغير ما يرى (بيرس) و (سوسير) فإنه كان هناك تصورا مصطلحيا عن الرمز قالت به (الرمزية) Symbolism - المدرسة التى ظهرت أواخر القرن التاسع عشر - ثم كان ما وقع من أمر الاختلاف حول المصطلح فى الأدب حتى كان اجتماع الجمعية الفلسفية الفرنسية فى ٧ مارس ١٩١٨ لمناقشة مفهوم المصطلح، فتحدد التصور إلى حد كبير، وإن كانت لم تحسم قضية الاضطراب فيه - على الرغم من ذلك - بعد.

وأصل كلمة (الرمز Symbol) - كما يقول (محمد فتوح)^(٩٦) - فى اللغة اليونانية Sumbolion وهى تعنى الحزر والتقدير، وهى مؤلفة من (sum) بمعنى (مع)، و (bolein) (بمعنى حزر). الكلمة (Symbol) لها اتصال بالعلوم الدينية إذ ترادف كلمة Greed التى تعنى (دستور الإيمان المسيحى) فهى تشمل "المبادئ التى يدين بها المؤمنون فى الكنيسة"^(٩٧)، فكانت تستعمل على هذا الأساس فى الشعائر الدينية، والفنون الجميلة، والشعر خاصة^(٩٨).

واللفظ فى الإنجليزية كإشارة لغوية يعنى بموضوع يشير إلى أو يمثل شيئاً بالشبه^(٩٩)، وفى العربية "كل ما أشرت إليه مما يبان بلفظ"^(١٠٠)، وفى كلتا اللغتين تصورات أخرى لا تتوقف عند حدود التصور الأقرب إلى التصور المصطلحى بما يمكن أن يضاف إلى الفعالية الدلالية فى الكلمة فى لغتها الأصل، على أن تصورا مشتركا فى جميع الأحوال كان يحكم دلالة الكلمة فى سياقاتها فى تصورهما الأقرب إلى التصور المصطلحى يتمثل فى أن (الرمز) شئ ما يعنى شيئاً آخر.

وهذا هو ما أخذه (بيرس) وبنى عليه تصوره معطلا عمل علة الشبه، ومعتمدا الإيحاء من خلال قانون التداعى، علما بأن هذا القانون هو الذى يمكن أن يحكم فعالية الصورة البلاغية، وهو التصور نفسه الذى قال به (الجرجاني) حينما جمع بين الرمز والكتابة والتعريض فى الأسلوب الذى يغم على القارئ حال الحديث عن علم الفصاحة^(١٠١)، غير أن الفصل بين (الرمز) و(الصورة البلاغية) ينحصر فى كون الأول دلالياً ليعنى وحدتاً واحدة كالدلالة الرقمية، فى حين أن الصورة البلاغية تتمتع بقدر أكبر من المرونة فى آلية التلقى للدرجة التى تسمح بقدر من التباين فى توجهات (القراءة)^(١٠٢)، والرمز ينعم بقدر كبير من التجريد، كما أنه يتكئ على الإيحاء والذاتية كسمة جوهرية، بينما الصورة البلاغية تخضع لمتطلبات السياق، ويبقى التشابه Analogy أولاً يبقى بين الصورة وما تمثله - حسب التصريح أو الكنى - وليس مطلقاً بين الرمز وما يوحي به، كما يقول (محمد فتوح)^(١٠٣)، استناداً إلى تعيد (بيرس) فى فصله بين الرمز والأيقونة، إلا أن يقع التشابه عن طريق التداعى، ثم يبقى للرمز ما يتطلب بالضرورة التقاء الذاكرة العظمى عليه كسبيل لتجريد الدلالة وتحديد مستوى المرموز إليه فيها، وهذا ما جعل الشك يتسلل إلى مقولة (لويس عوض) برمزية الورد البيضاء والورد الحمراء فى نص (لطفى الخولى) عندما ترمز الأولى وهى فى يد الكهل الإصلاحى إلى الإصلاحية والثانية فى يد الشاب الثورى إلى الثورة^(١٠٤)، فى الوقت الذى تلقى

الذاكرة العظمى فيه على معطيات أخرى لرمزية اللونين، فتنخفض درجة التجريد ولا يرقى أى منهما إلى مستوى (الرمز) .

حدث التداخل إذن بين (الرمز) و(الصورة البلاغية) من قبيل وقوعهما فى دائرة أحد تصورات الإشارة اللغوية، وفى غياب تصور أوحده للمصطلح يتمتع بالجمع والمنع؛ اتكاء على مقولة (بيرس) باعتباره إحدى العلامات التى تنتمى إلى عالم الإشارة اللغوية التى هى موضوع دراساته (العلاماتية) .

هذا ولم يضيف قاموس (لاند Laland) الفلسفى شيئاً جديداً لتصوير (الرمز) المصطلحى حين قال "إن الرمز هو ما يتمثل شيئاً آخر بفضل توافقهما فى القياس" (١٠٥)، وكل ما هنالك أنه استبدل قانون التداعى للإفكار عند (بيرس) بتوافق القياس، والمجال مراح لعمل المجاز والصورة البلاغية والعلامة، ولولا فصل (بيرس) التبعيدى لتداخلت معهم الأيقونة والمؤشر أيضاً .

وحينما ينقل (خالد سليمان) عن برينستون (١٠٦) تصور الرمز، إذا بنا نفاجأ بأنه هو ذاته تصور (العلامة Sign)، وتصبح (العلاقة العرضية) أو (العلاقة المتعارف عليها) هى (الركيزة) عند (بيرس)، حتى أنه قال بإمكان اشتغال الرمز Symbol لكل من الإشارة أو العلامة، فيقع الاضطراب أولاً فى التصور المصطلحى للرمز، وثانياً فى اشتغال الرمز - الذى هو إحدى العلامات عند بيرس - للعلامة، وثالثاً فى مرادفته بين الإشارة Signal، والعلامة Sign . بينما (علطف جودة) يحاول التفريق بين العلامة والرمز على اعتبار العلامة فى وضعها (العلاماتى)، والرمز فى المجال الأدبى خارج حدود (العلاماتية)، فيقول : "العلامة إشارة حسية إلى واقعة أو موضوع مادي، بينما يبدو الرمز تعبيراً يؤدي إلى معنى عام يعرف بالحدس" (١٠٧) . وواضح أننا بصدد علامة تستوجب التوقف، وإن وقعت على علامة (بيرس) وأتباعه، فلو توقف نشاط (العلاماتية) عند حدود العالم المادى ما أضاف شيئاً إلى النقد الأدبى وأصبحت مجرد وصف لا أكثر، فالإشارة والمؤشر والأيقونة هى بالفعل علامات تنتمى إلى الواقع المادى، ولكنها فى الإبداع الأدبى ترد إلى (الميتافيزيقى) لتحتوى (المفسرة Interpretant) عند (بيرس)، والفحوى عند (سوسير)، أما تجلياتها فى عالم الواقع فلا تتعدى سبيل المثال على نشاط ظاهرى ملموس ومحدد، ثم إن (الرمز) ذاته فى مفهوم (بيرس) هو أحد هذه العلامات التى تنشط على فعالية الإيماءة إلى معنى عام يعرف بالحدس، أو التداعى عند (بيرس)، أو القياس كما يقول الفلاسفة .

وعلى غير ما يقول (عاطف جودة) تجئ مقولة (المسدى) متفقة مع (خالد سليمان) في أن "حدود الفصل بين العلامة والرمز تنقلص مفهوما إلى الحد الذى تتميع معه" (١٠٨)، وواضح أن (المسدى) يعتمد مقولة المرادفة - مثل (خالد سليمان) - بين الرمز اللغوى والعلامة كمترادفين ينشطان فى (العلاماتية) على أساس المفهوم (البيرسى) والذى رفضه (سوسير) استنادا إلى اعتبارية اللغة. ولم يكن اضطراب مفهوم التصور بين (الرمز Symbol) و (العلامة Sign) أسعد حضا منه بين (الرمز) و (الإشارة Signal). ولعل (أرسطو) كان أقدم من استخدم الرمز اللغوى "وعنده أن الكلمات رموز لمعاني الأشياء أى رموز لمفهوم الأشياء الحسية أولا ثم التجريدية المتعلقة بمرتبة أعلى من مرتبة الحس" (١٠٩) وذلك كما وقع التصور فى اللغة العربية للإشارة اللغوية. وعندما جاء (أوجدن) و (ريتشاردز) فرقا بين (الاستعمال الرمزي) و (الاستعمال الانفعالي) للغة، إذ يعنى (الاستعمال الرمزي) تقرير القضايا أى تسجيل الإشارات - كما يقول محمد فتوح - وتنظيمها وتوصيلها إلى الغير، على حين أن الاستعمال (الانفعالي) هو استعمال الكلمات بقصد التعبير عن الإحساسات والمشاعر (١١٠).

أى أن (أرسطو) ومن بعده (ريتشاردز) و (أوجدن) قد فصلا بين تصور المفهوم فى التوجهات (اللغوية) وتصور المفهوم فى الإبداع الفنى والأدبى، ليصبح الأول منوط به الحفاظ على تصور الرمز اللغوى والثانى منوط به احتواء تصور الرمز الفنى أو الأدبى أو الشعرى - كتنقسم نوعى لا أكثر - ليتوقف الرمز اللغوى عند حدود (الإشارة) كعلامة، وهو التصور ذاته عند ستيفن أولمان Stephen Ullman (١١١). وأحسب أن (صلاح فضل) حينما يفصل بين الرمز والإشارة بقوله : عندما تحتفظ كلمة ما بقدراتها على إثارتها فهى لا تزال رمزا، أما إذا فقدت هذه القدرة فإنها تصبح مجرد إشارة" (١١٢)؛ إنما يعنى بالرمز الفنى، والإشارة أيضا خارج حدود العلاماتية، استنادا إلى نفى (سوسير) لشرعية الأول (الرمز)، واعتبار الثانى (الإشارة) علامة صناعية أو اصطلاحية تنسحب على (الإشارات اللغوية).

ولعل اضطراب المفهوم بين (الرمز اللغوى) عند أرسطو، والرمز العلاماتى عند (بيرس) ومناهضة (سوسير) له، والرمز الفنى، ثم نشاط (العلاماتية) و (الرمزية) بتوجهات متغايرة فى كل الأحوال؛ هو ما أدى إلى اضطراب التصور المصطلحى فى المنبع، وهو ما أفضى بالتبعية إلى وقوع الاضطراب فى مجال

النقد العربى بين النقاد وعلماء اللغة، حتى أننا نجد (تمام حسان) يعتبر الإحساس بتقلص المعدة رمزا إلى الجوع^(١١٣)، فى الوقت الذى تربط الرامز والمرموز علاقة غير عرفية لتخرجه من دائرة الرمز الذى يعتمد على علاقة عرفية، ثم إن هذا المثال يعتمد علاقة طبيعية من قبيل التجاور، فيصبح مؤشرا Indix لا رمزا Symbol، فتقلص المعدة هو عرض مؤشر للجوع وليس رمزا له.

وإذا كان (يانج Car Jung) قد استطاع أن يضيف فصلا جديدا بين الرمز Symbol والإشارة Signal باعتباره الإشارة تعبيراً عن شئ معروف ومعالمه محددة فى وضوح كالملابس الخاصة بموظفى القطارات^(١١٤)؛ فإن (بيفان) مازال يقسم الرموز إلى نوعين أحدهما (الإشارات)^(١١٥)، ومازال يتداخل التصور المصطلحي بين (الرمز) و(الإشارة) أيضا عند كل من (وبستر Webster) و(كاسيريه Cassirer)^(١١٦).

ولم يكن (يورى لوتمان) بأسعد حظا من سابقه ليقع هو الآخر فى اضطراب التصور، فنجده يصطلح على علامات الكتابة العروضية بالرمز فى الوقت الذى تقع فيه فى صلب مفهوم تصور الإشارة Signal^(١١٧).

ومفاد القول، إن ثمة اضطرابا فى التصور المصطلحي للرمز فى الساحة النقدية تجسد فى صور التداخل بين تصورات الحقل الدلالى مردودا إلى المنبع بين الرمز والعلامة، والرمز والصورة البلاغية، والرمز والأيقونة، والرمز والمؤشر، والرمز والإشارة، كنتيجة طبيعية لاختلاف الأصول المنبنى عليها التصور عند كل من (بيرس) و(سوسير) ثم باختلاف التوجهات فى مجال الدرس اللغوى، والدرس العلاماتى، والدرس الجمالى. فالرمز اللغوى "رمز اصطلاحى، تشير فيه الكلمة إلى موضوع معين إشارة مباشرة كماتشير كلمة (باب) إلى (الشئ) الذى اصطلاحنا على الإشارة إليه بهذه الكلمة"^(١١٨)؛ إلا أنه على يد (سوسير) قد فقد هذا المصطلح مصداقيته لتحل ملحه الإشارة اللغوية بمفهومها المصطلحي على اعتبار وضعيّة اللغة وكونها فى الأصل علامات صناعية أو اصطلاحية - كما سبقت الإشارة - وفى الوقت نفسه كان تصور الرمز محددا على ما هو عليه أيضا، بينما ما وقع فى (الرمزية) فإنه يفصل بين الرمز فى موضع المقابل أو البديل أو المعادل، والحركة الأدبية والشعرية الفرنسية التى بدأت عام ١٨٧٠ وبلغت أوجها ١٨٨٦، وانحسوت منذ ١٩٠٠، وقامت أساسا فى مواجهة (الواقعية الطبيعية) و(البرناسية)، ومن مؤسسيها (ستيفان ملارميه) و(جان - أرتور امبو)، و(بول فيرلين) الذى يعرفها

بقوله "إنها روحانية فنية ترى التوافقات بين المرئيات وغير المرئيات" وقد انحسرت منذ بداية القرن العشرين وحلت محلها الدادية على يد تريستان تزارا (١٩١٨)، والسريالية على يد أندريه بريتون ١٩٥٤^(١١٩). وتتجلى فعالية هذا الاتجاه في مدى قدرة الشاعر على "جعل كافة أنظمتها اللغوية أنظمة رمزية"^(١٢٠)، بحيث تجعل السياق الشعري في اتجاه إبداعى مواز لرمزية الواقع^(١٢١)، فالتصور الرمزي هنا يخضع لتصور آلية الإبداع والتشكيل فيرقى بالمصطلح إلى مستوى المذهب الفكرى المجرد في حين أن التصور المصطلحي كان يعمل في توجهات أخرى كعرض متفرد وسمّة شفرية من سمات (الخطاب).

وعلى الرغم من اعتباره الصورة الشعرية رمزا مصدره (الاشعور)، تنويعا على التداخل التصوري بينهما، واعتمادا على ما قال به (يانج) "إن الرمز على خلاف ما يرى (فرويد) ينبع من الشعور والاشعور معا"^(١٢٢)؛ يرى (عز الدين إسماعيل) أن الرمز مائل في الخرافات والأساطير والحكايات والنكات وكل المأثور الشعبى^(١٢٣)، ثم يعود لينفى عنه - فى منحاه الفنى - كل وشائج الارتباط بعقيدة ما أو أفكار بعينها بغية تحقيق التجريدية المطلقة لنشاط الرمز الفنى، "ولهذا فإن علماء الأنثروبولوجيا يستخدمون لهذا النوع كلمة أخرى غير كلمة Symbol وهى كلمة emblem"^(١٢٤).

وبالتصور نفسه يتجلى الرمز عند (أدونيس) باعتباره معنى خفيا وإيحاء، أو كما يقول "إنه اللغة التى تبدأ حين تنتهى لغة القصيدة أو هو القصيدة التى تتكون فى وعيك بعد قراءة القصيدة"^(١٢٥)، ولكن ليس بمثل هذه الرؤى تتحدد التصورات؛ إلا إذا كان (الشاعر) يعنى المنحى الترميزى أو ما يرد إلى التشاكل مع (الاتجاه الرمزي أو الرمزية)، وهو ما يؤكد عليه (تشارل بودلير) أيضا حين يقول "إن الرمز ليس صورة لغوية - أو كلمة تستمد جمالها مما تدل عليه، بل هو واقعة أو تجربة حية ذات معنى روحى هو مصدر ما فيها من قيم جمالية"^(١٢٦)، وهذه النظرة هى أيضا ما يتفق معها (جوته) حينما يرد امتزاج الفنان بالطبيعة إلى نزعة مثالية منطقية ترد العالم الخارجى إلى رموز للمشاعر^(١٢٧)، أما (كانت) فيحاول منح (الرمز) استقلاليته على سبيل التفرد الجمالى، فيرى أنه بعد اقتطاعه من أرض الواقع يتبدى فى صورة منقطعة ومستقلة ومجردة فى حد ذاتها^(١٢٨)، ورويدا، رويدا، نحاول الوصول إلى حد التصور الفنى الذى يصل عند (كوليردج) إلى "ذلك الجزء الواقعى الموائم لكل الذى يرمز إليه"^(١٢٩).

ولكن يبدو أن (جوليا كريستيفا) لا ترى رمزا سوى (الرمز الفني)، أما ما اختلط تصوره به فهو (دليل)، وما الرموز الفنية سوى متعاليات عالمية غير قابلة للتمثيل والمعرفة إلا أنه يوجد بينها وبين ما يعبر عنها ترابطات أحادية الجانب "إن الرمز لا (يشبه) الموضوع الذي يرمز إليه، كما أن الفضاء بين (الرامز والمرموز) منفصلان وغير قابلين للاتصال"^(١٣٠)، وقضية (الشبه) هذه سبق وأن قال بنفيها (بيرس) ليفصل بين تصور (الرمز) و(الأيقونة) .

أما (كودن Cuddon) فعنده (الرمز Symbol) شئ غير حي أوحى يمثل أو ينوب عن شئ آخر^(١٣١)، ويفرق بين (الرمز) و(الصورة الاستعارية) في أن للرمز وجودا حقيقيا بينما (الصورة الاستعارية) تعتبر اعتباطية^(١٣٢)، ثم هو لا يعتمد للرمز تصورا سوى التصور (الأرسطي) ومن بعده (البيرسي)، فيقول "الرمز الأدبي يتضمن صورة بها مفهوم (فالكلمات نفسها أنواع من الرموز) وقد يكون علم أو خاص، عالمي أو محلي"^(١٣٣) . ومرة أخرى يقع الصدام مع (سوسير) .

ولم تكن الجمعية الفلسفية الفرنسية لتجتمع في ٧ مارس سنة ١٩١٨م إلا للوقوف على تصور متفق عليه للرمز الأدبي يحاول قدر المستطاع أن يحقق منحى عالميا للمصطلح أيا ما كانت التوجهات التي تحكم مفهومه، وقد أجمع الحاضرون على أن (الرمز Symbol) "شئ حسي معتبر كإشارة إلى شئ معنوي لا يقع تحت الحواس، وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين الشئيين أحست بها مخيلة الرامز"^(١٣٤) .

وحد التعريف على هذا الأساس يقول صراحة بمرادفة الرمز للإشارة، وإن كان ذلك اعتباريا، ثم لاعتماده المشابهة فإنه لا يفصل بين الرمز والأيقونة، ولو أننا استبدلنا هذا النص بآخر يقول : (إن الرمز شئ حسي يحيل إلى شئ معنوي لا يقع تحت الحواس، وقائم على علاقة التداعي بين الشئيين، حسبما أحست بها مخيلة الرامز، وألتقت عليه الذاكرة العظمى)؛ لكان النص أكثر مصداقية، وأشد جمعا ومنعا، لأنه استبعد الإشارة Signal، كما استبعد الأيقونة Icon أيضا، ثم حصر النشاط الفعال للتصور في قطبيه بين مرسل (الرمز) ومستقبله دون المساس بشرعية المرموز الذي يجب أن تلتقى عليه الذاكرة العظمى حتى تتأتى فعالية المرموز إليه، ليتوازي (الرمز) مع (الدال) ولكنه دال غير اعتباطي يعتمد علاقة التداعي وتلتقى عليه الذاكرة العظمى في فعالية الإحالة إلى تصور محدد - والمرموز مع المدلول - ذي التصور المحدد - والمرموز إليه مع

الدلالة، وفق ما يقع التقسيم فى الأصل لدى الفلسفة اليونانية وعلم الدلائلية Semantics، باعتماد الإحالة المركزية لفعالية (الصوت الدال) و(المدلول) و(الدلالة) كوحدة واحدة - هى علامة سوسير - لىختلف (الرمز) عن (الإشارة اللغوية) فى تحديد التصور بالتداعى واعتماد التقاء الذاكرة العظمى فيه على المادى الذى يشير إلى معنى، ويختلف عن التقسيم فى العلاماتية Semiotics - عند بيرس - الذى يعتبر (الدال) وحدة مستقلة و(المدلول) وحدة أخرى، والعلاقة بين الوجدتين هى الدلالة، كما وقع فى مثال (جابر عصفور) - عن بيرس - على المؤشر من كون الدخان (دالا) والنار (مدلولا).

ولو ضربنا مثالا بـ (قنديل أم هاشم) عند (يحيى حقى)، واعتبرنا (القنديل) رمزا؛ فإنه شئ حسى يحيل إلى شئ معنى لا يقع تحت الحواس، وهو نور العلم وسراج الإيمان عند البطل (إسماعيل) فى (مفارقة) الحضارتين الغربية والإسلامية، أحست به مخيلة الكاتب (الرامز)، وفى الوقت نفسه لم يقع هذا التخيل فى قفص الذاتية؛ بل التقت عليه الذاكرة العظمى للمتلقين. فمخيلة الرامز والتقاء الذاكرة العظمى على ما تخيل كان بمثابة العلاقة الرابطة التى أتت عن طريق التداعى وليس من قبيل المشابهة الظاهرة التى يعتمد عليها تصور الأيقونة. أما عملية الإحلال فهى أكثر عمقا وترابطا من مجرد (الإشارة) التى تقع فى دائرة أضيق لتوجهات الترميز فى (العلامة الاصطلاحية) وإن اختصت الرمز على المستوى العام فى مفهوم البعض خلفا لبيرس أو لها وراء اعتبار مفردات اللغة رموزا.

ثم يأتى بعد ذلك (الرمز الصوفى) رافضا الالتقاء على ذلك التصور للرمز، "ذلك أن ما يفترض فيه من مواضعة أو قرينة يبعده عن تلك الإيحائية التلقائية التى يتسم بها الرمز الفنى"^(١٣٥)، ليلتقى الرمز بذلك مع (تصور) (بيرس) عن العلامة، وحلت القرينة بذلك محل الركيزة Ground، فالصوفية يعتمدون قناعا لأسلوبهم الرمزي يعتمد على ما اختصوا به أنفسهم من معرفة ومقامات وأحوال كشف تنبنى على ترميز مغل.

وإذا كان كل من (بيرس) و (سوسير) قد تركوا الحبل على الغارب لتابعيهما فى حقل الدراسات العلاماتية، ولما لم يكن الحقل النقدى مقصورا على هذه الدراسات، ولما كانت أيضا الصوفية والرمزية والدراسات اللسانية ما زالت تسأى فعاليتها فى الجانب التاريخى والآنى؛ فإن ثمة اضطرابا جديرا باليقظة حال

استخدام مصطلح (الرمز) فى أى من هذه التوجهات إذا ما كنا حتى الآن لم نتفق على تصور أوحد له.

- الشفرة : (Cipher) - (Code) :

التشفير فى العربية قلة النفقة، والشفرة من الحديد ما عرض وحدد، وهى السكين العريضة، وهى حد السيف^(١٣٦)، أما (الكود) من كود فهو : هم وقارب ولم يفعل، والكود ما جمعته وجعلته كثبا من طعام وتراب ونحوه^(١٣٧). فلا علاقة إذن بين تصورات الصوت الدال فى العربية ومشابهه فى الإنجليزية الذى يحمل (Code) على مجموعة قوانين أو دستور أو كتابة سرية، و Cipher على الترميز الحسابى، أو شكل أى نوع يستخدم فى الكتابة والطباعة، والمدونة Code والحروف الهجائية تستخدم لتحمل على سرية الرسائل المتبادلة عن تصور للكلمة Cipher^(١٣٨). فثمة ترادف بين الكلمتين فى الإنجليزية فى اشتراكهما فى أحد تصورات (الصوت الدال) المعنى بالسرية والترميز فى تبادل الرسائل، وحينما تدخل عالم المصطلح لا يجد المترجم سوى الصورة المعربة (شفرة) عن Cipher، فهى إذن ليست شفرة كما يشيع الخطأ، وقد شاع المصطلح أيضا بلفظه المعربين (الشفرة) و (الكود)، إلا أن (الشفرة) كان أكثر شيوعا واستخدم فى الترجمة عن Cipher عند (مجدى وهبة)^(١٣٩)، وعن Code عند كل من (صلاح فضل)^(١٤٠)، و (محمد عنانى)^(١٤١)، و (جابر عصفور)^(١٤٢)، وكذلك (أحمد درويش) الذى يرادفها بالرمز^(١٤٣)، ثم الرمز منفصلا^(١٤٤)، وكذلك (فتح الله سليمان)^(١٤٥)، (محمد عصفور)^(١٤٦)، و (صالح جواد الطعمة)^(١٤٧) بمعنى الرمز Code، أما (الغدامى) فيتعامل مع المصطلح كأنه ينتمى إلى جذور عربية دون كتابة أصل الكلمة المترجم عنها المصطلح^(١٤٨)، فى حين نجد (ديفيد كريستال) يحدد المصطلح بلفظ Code وفى وضعه يضعه فى تصور الشفرة Cipher^(١٤٩) كنوع من الترادف.

أما ما حدث للمصطلح من اضطراب لتحمل الشفرة على الرمز فمرده فى الأساس إلى اختلافه مع الجذر اللغوى العربى المستعينة به الترجمة والذى يمكن عن طريقه الوقاية من الالتباس بين تصور الرمز المصطلحى وتصور الشفرة، علما بأن اللفظ المعرب يستطيع أن يدخل حلبة الصراع لإضافة فرعاً جديداً وفعلاً جديداً لم تقل به العربية من قبل، وذلك قياساً على ما شابهه فى الشكل واختلف عنه فى المعنى والدلالة، وهو ما حدث بالفعل فى البحث عن صيغ اشتقاقية للمصطلح (المعرب) خرجت طوعاً من يد الناقد فأصبح له (الشفرة) و (الشفرات) و (التشفير)

- والتي تعنى فى الأصل العربى تسوية حد السكين أو السيف ومنها الشفرة - ويمكن للصيغة أن تضيف تصورا جديدا لتصورات اللفظ (العربى) ولل فعل (شفر) بمعنى استخدم (الشفرة)، وعلى هذا الأساس يمكن أن يصبح لدينا (المشفر) (مستخدم الشفرة) و(المشفر)، وهكذا بالقياس، وهذه حالة خاصة من حالات التعريب .

وشأنها شأن مصطلحات الحقل الدلالى الواقعة على اضطراب التصور فى المنبع والذى سمح بقدر غير يسير من التداخل بين تصورات هذه المصطلحات؛ خرجت (الشفرة) من هذا المنبع باشتمال العديد من التوجهات النقدية التى أوقعت المصطلح بين سدنة من المصطلحات تقوم على رعاية هذا التوجه أو ذاك، حتى أن المصطلح الذى أتى أساسا من حقل العلوم الاجتماعية أصبح له تصوره فى التحليل اللغوى الذى يختلف عن نظيره فى التحليل الأسلوبى وعن كليهما يختلف فى توجه التحليل العلاماتى حتى يقع فى مفهوم البعض على مشارف (الرمز) أو يصير مرادفا له .

وعند (صلاح فضل) فى علم اللغة تصبح (الشفرة) مفردة خاصة، وفى التحليل الأسلوبى تصبح هى مجموعة القواعد التى تحكم الأقوال المختلفة^(١٥٠)، ومن ثم تتحول (الشفرة) حينما نستخدم كلمة غريبة، عن السياق مثل كلمة القبيلة فى سياق قولنا 'خرجت من منزلى بالمعادى مصطحبا معى القبيلة لنقضى يومين على شاطئ الإسكندرية'^(١٥١)، كما تصبح لديه (القراءة الأولى) لأمل دنقل غير كافية لفض شفرته^(١٥٢) اعتمادا على تشفير اللغة، كما أن عملية إعادة التشفير Codification تقع فى الذاكرة الحافظة^(١٥٣) لاكتتاز المعنى بأن نأخذ الحروف الأول من مجموعة كلمات التى تحل محلها، لتتحول الشفرة من (جمهورية مصر العربية) إلى (ج.م.ع) . بينما يرى (الغدامى) أن 'الشفرة هى اللغة الخاصة بالسياق، أى أنها الأسلوب الخاص بالجنس الألبى الذى ينتمى إليه النص'^(١٥٤)، وعلى الدرجة نفسها من الرقى تقع الشفرة عند (سيزاقاسم) لتحدد ملامح السياق، فحينما تنتمى الكلمات إلى لغة موعلة فى القدم فإنه تندثر شفرتها بالرغم من بقاء اللغة وعلمنا بها^(١٥٥)، ذلك فى الوقت الذى فيه يصبح لتوظيف التراث شفرته الخاصة التى تختلف كلية عن تلك التى اندثرت^(١٥٦)، فالشفرة إذن مجموعة ملامح فنية تشكل لغة خاصة أو أسلوبا خاصا، حتى أصبحت مفتاح (الخطاب) من خلال معرفة التعبيرات المميزة للجماعات اللغوية^(١٥٧) . فالشفرة ليست هى الأسلوب؛ وإن كانت

هى الملامح الفنية المميزة له والتي تحكم توجهاته وتغايراته فى العصور الواحد وعبر العصور الزمنية المختلفة، وليست هى السياق؛ على أن يرد إليها التغايرات اللغوية والأسلوبية والجمالية والثقافية ... إلخ فى أى نص يحمل رسالة من مرسل إلى مستقبل عبر سياق هى نواته وخليته الوراثية.

ويقول (ديفيد كريستال) "المعنى العام لهذا المصطلح هو مجموعة من القوانين من أجل تحويل أحد الأنظمة المشيرة إلى نظام آخر يدخل ضمن مادة موضوع الإشارة ونظرية الاتصالات بدلا من اللغويات ... وقد أتى المصطلح إلى الوجود فى علم اللغويات الاجتماعية، حيث يستخدم أساسا كعنوان حيادى لأى نظم اتصال يضم اللغويات الاجتماعية التى تلتزم بمثل هذه المصطلحات كلهجة أو لغة أو تشكيلة لها موقف خاص فى نظرياتها ... ولكن الاستعمال الخاص والأكثر انتشارا للمصطلح فى نظرية شفرة الاتصالات فقد قدمه عالم الاجتماع البريطانى (باسل برنستين Basil Bernstein - 1924) فتفريقه بين الشفرات الموسعة والمحددة كان جزءا من نظرية طبيعة النظم الاجتماعية، والتى تهتم بشكل خاص بأنواع المعانى التى يهتم بها الناس، وما مدى الوضوح فى ذلك، بالرجوع إلى معيارية المصادر المستمدة من اللغة" (١٥٨).

فالمصطلح مر بمستويات متعددة، يمثل المستوى الأول فيها عملية إحلال (مدونة الاتصالات) محل اللغة العادية، والمستوى الثانى يمثل توجهات العلوم اللغوية الاجتماعية فى بحث وسيلة الاتصال كسلوك فردى يتمتع بلامح سلوكية ثابتة تختلف من شخص لآخر سواء أكانت سببا أم نتيجة، أما المستوى الثالث الذى نشط فيه التصور المصطلحى فجاء فى كيفية تحول اللغة من اللغة العادية إلى اللغة الإبداعية والتى تختلف من مبدع لآخر وبين جنس أدبى وآخر، بل وعند المبدع الواحد فى مراحل زمنية مختلفة، ثم إنها فى كل الأحوال تصبح الوحدة الفعالة فى تحديد الملامح الفنية للسياق. وهذه هى المستويات الثلاثة التى قالت بها (سيزاقاسم) لتحصر الأول فى شفرة صلبة كما هى فى شفرة (التلغراف)، والثانى فى شفرة مرنة ترد إلى اللغة الطبيعية حيث تعددية التصورات، والثالث فى شفرة متسعة تحيل إلى دلالات عامة ثقافية واجتماعية (١٥٩).

إنها الشفرة الأدبية؛ تلك التى تلتقى مع تصور آخر للمصطلح يقع عند (إمبرتو إيكو) على أنها "نظام من الإمكانيات، يتجاوز تكافؤ احتمال النظام فى أصله، ليسهل مجاله التواصل" (١٦٠).

ويعقب (صلاح فضل) موضحاً أنه يستخدم عنصراً من نظام يوظفه ليرمز في مستوى آخر لدلالة غير ما كانت عليه في نظامه الأصلي. أما ما ينسب به (صلاح فضل) إلى باحث آخر في تصوره عن الشفرة الأدبية بقوله إنها "نظام لتشفير العلامات أو مجموعاتهما بمساعدة علامات أخرى"^(١٦١)؛ فهو ما يدخلنا في تصور الشفرة في (العلاماتية)، فهي إن كانت تعني في الأصل بإشارات الاتصال (العلامات الصناعية) كبديل عن اللغة في علوم الاتصال حيث الشفرة Code هي مدونة الاتصالات والتي توازي المفردة أو (الرمز) في مفهوم البعض كما تقع على التوقيع بالحروف الأولى لاسم شخص في مجال الفنون^(١٦٢)، المستوى الأول، وإذا كانت تعني بملاحم لغة المتحدث كسلوك فردي في علم اللغويات الاجتماعية في المستوى الثاني، وإذا ما كانت وفق الصوت الدال Cipher هي ملاحم الأسلوب ووحدة ونواة وخلية السياق الوراثية في النص الأدبي في المستوى الثالث، فإنها تقع في (العلاماتية) - عند مدرسة براغ - على "أى نظام رمزي يتفق عليه المرسل والمستقبل للدلالة على الأشياء والمعاني"^(١٦٣)، وتصبح العلامة Sign عنصراً من عناصر الشفرة^(١٦٤)، بل إن كل عنصر من عناصر الشفرة هو علامة^(١٦٥)، "ومن ثم فكل علامة فنية لها لوانان من الوجود لدى مدرسة براغ، الأول والأهم في نظير المدرسة هو وجودها الذهني المشترك على مستوى الجماعة والثاني هو وجودها المادي المتجسد في العمل الفني" كما يقول (عنانى)^(١٦٦)، ثم يؤكد على احتواء التصور المصطلحي الأدبي للشفرة، عند مدرسة براغ، حينما تعتبر "أن كل عمل فني هو في الواقع تطبيق لشفرة جمالية محددة - ومعناها مجموعة من المعايير الفنية المطلقة أو المجردة"^(١٦٧)، إلا أن دخول المصطلح تحت راية (العلاماتية) وانصراف التصور إلى المنحى الترميزي لفعالية العلامات كما هو عليه في مدونة الاتصالات Code؛ هو ما قد أحدث الاضطراب بين الشفرة Cipher والرمز Symbol، حتى أن (أحمد درويش) راح يترجم المصطلح على هذا الأساس، وإذابه يحدثنا عن تصور (الرمز) وليس (الشفرة) فيقول: "قاللغة تعتمد على رموز أو شفرات Codes تحمل معاني معينة متفقا عليها بين الجماعة التي تستخدمها على الإجمال، لكن هذا الرمز قد يكون مشحوناً بمعنى واحد محدد، أو بمعان احتمالية متعددة. ومن أمثلة الرمز المشحون بمعنى محدد الإشارات البرقية وإشارات الاختزال، حيث ينعدم الدور الفردي في التحميل أو التأويل. ومثل هذا اللون من الإشارات والرموز، وما يدور في هذه الدائرة من الوحدات اللغوية، لا يدخل في

باب الأسلوب" (١٦٨). فالإشارات البرقية وإشارات الاختزال التي تمثل المستوى الأول لتصور مصطلح الشفرة أصبحت إشارات ورموزا عند (درويش)، ثم يقول "وفصل (جرينجر نظريته حين يبين أنه يوجد إلى جانب دلالة الرمز Code " (١٦٩) هكذا صراحة الرمز هو الشفرة، والتصديق ذاته هو ما وقع عند (فتح الله سليمان) ليصبح الرمز هو الشفرة (١٧٠)، أيضا ولعل ذلك مردود إلى ما وقع في الأصل عند (مجدى وهبة) حينما أشار إلى (الشفرة Cipher) على أنها "رموز يستعملها فريق من الناس للتفاهم السرى فيما بينهم" (١٧١)، فليس غريبا إذن أن تقع أبصارنا على أنه "عندما تستخدم (الزهور) بوصفها رموزا فإنها تدخل فيما يدعى بنظام من الرموز Codes، وهو قناة اتصال تربط الجانبين (المرسل والمتلقي) بأى تبادل ثقافى من هذا النوع" (١٧٢)، وأن يقال "مستوى الترميز Code" (١٧٣)، بدلا من مستوى التشفير. وفي الوقت ذاته حينما تتحدث (سامية أسعد) (١٧٤) عن الشفرة فى المسرح فإن التصور المصطلحى ينطوى على نظام للخطاب يتسق إلى حد كبير مع ما طرحه (سيزا قاسم) للتصور الذى يحصر الشفرة Code فى كونها "نظاما من الإشارات - أو العلامات أو الرموز - تستخدم من خلال عرف مسبق متفق عليه، لنقل معلومة من نقطة - مصدر إلى نقطة - وصول" (١٧٥)، وقد يكون التشفير بالفعل نظاما من العلامات التى منها الإشارات والرموز - عند بيرس وحسب - غير أنه وفق التصور المصطلحى لكل منها - حسبما أجلاه البحث - قد لا يمنع ذلك التصور للشفرة دخول أى علامات أخرى فيه كالأيقونة والمؤشر - لا كما تقصد (سيزا) استخدام المصطلحات الثلاثة على سبيل الترادف - فى ذلك النظام، أما حصره فى الاستخدام باعتباره عرفا مسبقا متفقا عليه فى حقل الإبداع الأدبى فى رأى الكثيرين فهو ما يفقده المصداقية إلى حد كبير؛ لأن الشفرة المنسوبة بها إحداث التحولات فى السياق من عصر إلى عصر - حال اتسام كل عصر بملامح فنية متميزة - ما كانت لتحدث تحولات سياقاتها فيما لو وقعت الشفرة كلفة على عرف مسبق متفق عليه؛ بيد أنها تسمح بقدر من المرونة فى تخليها عن ذلك العرف.

ومن نافلة القول، إن مصطلح (Cipher) المعنى بالتحول فى العربية إلى (الشفرة) يقع ضمن مرادفات صوته الدال عن الإنجليزية (صفر) (١٧٦) وكان الصوت الدال منزوع من العربية فى الأصل. بل إنه يمكن أن يدخل بأحد تصورات كإشارة لغوية كمرادف لمفردة (الشفرة) Cipher، من حيث وقوع ذلك

التصور على الحد الأدنى للمعنى أو (اللامعنى) بما يقبل طرح فكرة اتكاء (رولان بارت) عليه حين قال بالكتابة فى درجة الصفر، وكأنه يعنى الكتابة المشفرة فى مدونة الاتصالات حتى أنه يقول "إن الشفرة هى نقطة التقاء الأقوال الماثورة والوهم البنائى والوحدات المستتجة ... مؤلفة من شظايا هذا الشئ الذى دائماً ما سبق لنا قراءته ورؤيته وفعله وتجربته، والشفرة هى مسار هذا الذى سبق بالإشارة إلى ما سبق كتابته"^(١٧٧)، وكأنه يعنى بالمصطلح هنا (صفر المعنى)، وهذا توجه آخر للتصور يمكن أن تختلف فعاليته فى التناسية Intertextuality وفى التفكيكية Deconstruction أيضاً كتوجه قرائى.

غير أن (بارت) يعود بنا مرة أخرى لتجليات التصور الفنى حين تقسيمه الشفرات Codes إلى خمسة أنواع : تأويلية Hermeneutics، ودلالية Semic، ورمزية Symbolic، وأحداث Proairetic، وثقافية Cultural^(١٧٨)، ثم يحدد الملامح الفنية التى تحكم توجهات كل نوع على حدة، لينتقل بذلك بالتصور من المستوى الأول - على سبيل التوجه المجازى - فى نظرية الاتصالات باعتبار فعالية التغيرات اللغوية - المحولات Shifters عند ياكبسون - إلى التوجه العلاماتى "على نحو يوحد بين اللغة والشفرة، وبين الكلام والرسالة"^(١٧٩)، ومن ثم يمكن أن نجد فعالية التصور المصطلحى عند (بارت) تنشط بمستويات مختلفة قد تلتقى كلها على تصور متكامل يعنى بالمستوى الأول فى مدونة الاتصالات على سبيل المجاز لتحقيق درجة (اللامعنى)، وبالمستوى الثانى باعتباره نظاماً يحمل ملامح فنية معينة حال تقسيم الشفرة إلى أنواع محددة بما يتسق مع التصور المصطلحى فى المجال الفنى والأدبى، وبالمستوى الثالث ليقع على ما نقول به (العلاماتية) حين تبدى اللغة إلى مجموعة شفرات والكلام إلى رسالة Message. وقد يرد إلى مستوى التصور الأول والأخير علة المرادفة بين الشفرات والرموز حين قال بالأول (مجدى وهبة) وقال بالثانى (محمد عنانى). وهذا التصور المتكامل عند (بارت) يرد إلى التصور فعاليته فى التفكيكية.

هذا فى الوقت الذى تقع فيه (الشفرة) عند لوتمان على الجزء المشترك بين المرسل والمستقبل، ولما كان هذا الجزء على حاله من الاتفاق فإننا بصدد البحث عن الاختلاف ارتقاء بالنص واتساقاً مع المنحى التفكيكى، وهنا يلجأ لما هو خارج الشفرة بإدخال ما أسماه التعارض الجدلى فى تبادل اللغة^(١٨٠) - محور الاستبدال فى البنيوية - وما هذا المدخل سوى توجه متغاير من شفرة قديمة إلى

شفرة جديدة - تحقق تحرر الدال - ما دامت الشفرة هي المنوط بها كل التحولات الفنية والدلالية في السياق، لا بالقدر المتفق عليه بين المرسل والمستقبل وحسب؛ بل بقدر يسمح بالتجاوز، وإلا ما تحولت سياقات النصوص من وقت لآخر. فإذا كان لكل مبدع شفرته ومن مجموع فعاليات الشفرات يتحدد نسق السياق ليصبح لكل عصر سياقه؛ فإنه إذا لم تتجاوز هذه الشفرات حد الاتفاق بين المرسل والمستقبل؛ فلن يحدث تحول واحد لأى من سياقات النصوص، والقراءة التاريخية والفنية للأدب لا تقول إلا بغير ذلك، ولولا اختلاف شفرة النص عند كل من (صلاح عبد الصبور) و (نازك الملائكة) وآخرين عما هو متفق عليه بينهم والمتلقين ماجاء إلى الوجود (الشعر الجديد).

الشفرة إذن تسمح بقدر غير قليل من الاختلاف خروجاً على ما هو متفق عليه بين المرسل والمستقبل إذا ما وقعت فعاليتها في مجال الفن والإبداع، وهى إن بدأت بنشاط فردى فمردها لى تصبح سياقاً مرهون بآلية التلقى الجماعية. ولاشك أن ثمة تبايناً واقعاً في حدود التصور عند كل من (ياكيسون) و (بارت) و (لوثمان) كذلك التباين في التحليل الأسلوبى والتوجه العلاماتى والمنحى التفكيكى، تبعه بالضرورة تصدع في الترجمة للصوت الدال والتصوير، لتلتقى في إجماع الاضطراب على الشفرة Cipher كمصطلح قائم بذاته، وفقاً لأسس الاصطلاح. إنه اضطراب المنبع، شأن مصطلحات الحقل الدالى ككل، ذلك الذى أدى إلى اضطراب مفاهيم العلامة، والإشارة، والمؤشر، والأيقونة، والرمز، والشفرة. وقد يصدق ذلك الاضطراب على كثير من المصطلحات التى أتت تصوراتها ضمنى المنحى الفكرى المجرد الذى تلتقى عليه ذاكرة العالمية فى تواصلها العلمى والمعرفى، وفى الوقت ذاته تحقق مصداقية أطروحة نظرية المصطلح النقدى باضطراب المصطلح فى المنبع كقضية حقل معرفى متخصص تعتمد آلية الوضع وأسس الاصطلاح، وكانت صدعاً مباشراً لوقوع الترجمة على حدها الحرفى دون التعلق بسياقية ومعرفية الحقل المتخصص.

ثانيا : أصل الترجمة أصل الوضع

(الصويت Phoneme)، (المعجم Morpheme)، (التقنية Technique)،
(الظواهرية Phenomenology)، (المحاثة Immanence)، (التجانسية
(Isotopie)، (أيدولوجيم Ideologeme)

ركنت قضية الاضطراب المصطلحي في المنبع إلى عدم احتواء الأصل المعرفي في الترجمة حتى انتقلت كل ظواهر الاضطراب من حقل المنبع إلى معترك التداول في النقد العربي، ولم تقف القضية عن حدود مستوى الاضطراب في الأصل وحسب؛ بل نتج عنها قضايا فرعية أخرى من قبيل اضطراب الحقل الدلالي ككل، ليترتب على قضايا آلية الوضع كل ما يستتبعها من قضايا أخرى، فتمثلت القضية (الصوت الدال)، و(التصور) و(التواطؤ والشيوع)، كتوابع للهزة الأولى التي أحدثتها آلية الوضع باعتماد الترجمة الحرفية وحدها دون الاتكاء على الأصل المعرفي الذي يمكن أن يتجلى من خلاله مدى التصدع الذي انتاب المصطلح في مواضعه الأولى، إما إفراطا في الثقة في الأصل المأخوذ عنه، وإما جهلا بطبيعة الحقل المعرفي المتخصص للنقد الأدبي. أما (أصل الترجمة أصل الوضع) فهي قضية ترد إلى إخفاق الترجمة في تحقيق صيغة معيارية للغة، تحفظ هويتها، وتحقق مصداقيتها في احتواء المعرفة؛ دون الخروج عن مشروعيتها التناسلية بالحفاظ على خليتها الوراثية المتمثلة في الاشتقاق والقياس، وعندها يقع المترجم على إحدى حالات التعريب أو الاقتراض، فيكتفى بنقل المصطلح نقلا مباشرا من لغة إلى أخرى بتركيبته الصوتية الأصلية أو بتصرف يسير، ولا يتغير سوى الشكل الكتابي - أو الرسم الكتابي - في اللغة المنقول إليها كنوع من الاتساق الخادع، وإذا كنا بصدد آلية الوضع فإن المصطلح واقع لا محالة على مائدة الاختيار وفق أسس الاصطلاح. واتكاء على الأصل المعرفي أيضا فإن ثمة فعالية تأصيلية لذلك الأصل في كل من اللغتين في تحديد جودة المصطلح وجودة التصور من عدمه، حتى أن المترجم ذاته يصبح قاب قوسين أو أدنى من الوقوع في هاوية الضبابية بأحد خياريه، الترجمة أو الاقتراض.

وتصبح الترجمة إلى ما يرد إلى مشتق وإلى جذر عربي هي الأولى؛ بما لا يتصدع معه مفهوم التصور؛ إلا أن تضمن اللغة باحتواء ذلك التصور، أولا تفضي إلا إلى مشتبه، وهنا تأتي مشروعية الاقتراض واعتماد أصل الترجمة أصل الوضع.

على أن الأصل المعرفى الذى يجب أن تنشط من خلاله الترجمة هو أصل دائم فعال ما اعتمدت حركية المصطلح فى المجال الفكرى على الترجمة، لتأتى مشروعيته الفعالة فى مجال الترجمة فى الحقل المعرفى النقدى على قدرها من الأولوية وتصبح قاسما مشتركا فى كل قضاياها، وتندرج بالضرورة فى قضيتنا باعتماد الترجمة المعرفية دون السياقية وحسب. أما الترجمة الحرفية فلا منجى منها إلا بالوقوع فى برائتها التى تأتى على كل أخضر ويابس فى ثوابتنا المعرفية، فالمصطلح كلغة عالمية، وكتابتة معرفية، وكتصور محدد، لا يقبل المزايدة بأطروحات المعجمات أو الألاعيب اللغوية وفق هوى المترجم أو ما يتمخض عنه السياق، حتى أن (حامد أبو أحمد) يتبنى الدعوة إلى نوع جديد من الترجمة، كما يقول، "أحيانا أضغ للكلمة أكثر من ترجمة، حسب ورودها فى السياقات المختلفة، فمثلا كلمة Código أحيانا أترجمها (القانون) وأحيانا (الشفرة) ... Signo تترجم (الدليل اللغوى) أو (العلامة)"^(١٨٥)، هكذا بمنتهى البساطة وكأننا لا نتعامل مع ثوابت علمية ومعرفية، وكأننا فى أطوارنا البدائية إزاء التعامل مع النص.

ولو أن الترجمة راعت أسس الاصطلاح ما تسلب العديد من المصطلحات المعربة أو المقترضة دون الحاجة القاهرة إليها، مثل مصطلح (الديناميكية) أو (الدينامية)، إلى ساحة التداول، فى الوقت الذى تتمتع فيه العربية بمقابل تصورى أكثر استجلاء للتصور هو (الحركية)، حتى أنه راح بعضهم يتحرى دقة التعريب بدلا من موافقة الترجمة لأسس الاصطلاح من عدمها، فيأخذ (المسدى) على (ياسين النصير) استخدامه (ديناميكية) فى حين أنه يعتمد له قالب المصدر المستخرج بالتوليد الاشتقاقى (دينامية) عند (محمد مفتاح)، ويقول "وفى مقامنا هذا نتبين أن المقطع المكون من الكاف وحركة الكسرة التى تسبقها (إيك) هو المعبر فى اللفظ الأجنبية عن النسبة، فإذا استعرنا الكلمة فى العربية فأثبتنا مقطع الكاف وأضفنا إليه ياء النسبة فى لغتنا (إيكى) كنا كمن أفاد وظيفة واحدة بأداتين"^(١٨٦)، وعلى الرغم من أهمية ذلك اللافت عند (المسدى) كأحد قضايا (الصوت الدال) فى الترجمة، إلا أنه لا يصح أن نتحدث - وإن صح الحديث فى مواضع أخرى - عن قضايا الفروع والجذور منبئة، فقضية هذا المصطلح الأولى هى مخالفته لأسس الاصطلاح، فيهدم أصلا من أصوله باعتماد التعريب دون الحاجة القاهرة إليه، كالطبيب الذى يلح على علاج مرضاه بـ (الكورتيزون) الذى يمكن أن يدمر القلب، كما يدمر التعريب أو الاقتراض اللغة.

وكما سبقت الإشارة، فإن اللغة العربية لم تكن لتتجمد قط أمام احتواء التوجهات الفكرية المختلفة، وإن كان ثمة عجز أدى إلى ردوخها للمعرب والمقترض فقد يكون مرده إلى قصور الإمكانيات البحثية في اللغة قبل أن يكون قصورا في اللغة ذاتها، وإذا كان جل الدخيل مردودا إلى تصورات فكرية غير عربية فإنه يصدق عليها ما يصدق على مسميات المخترعات (التكنولوجية)، وبما أن الدال يتبع المدلول في رحلة الوضع، فلا مفر إذن من مراعاة نسبة الاعتباطية بينهما في كل لغة على حده، وحينما تصل هذه الاعتباطية إلى الصفر بميلاد المصطلح؛ فإن عملية الترجمة ما هي إلا إعادة لحركة التكوين للمصطلح في اللغة الثانية، ولكنها هذه المرة تأتي من سبيل معكوس، فيصبح المدلول في اللغة الأولى تابعا للدال في اللغة الثانية، الأمر الذي يصبح معه اعتماد الاقتراض أو التعريب هو الشكل الأيسر لتحقيق ماهية التصور من وجهة نظر المترجم، وما هو في حقيقة الأمر إلا نوع من اليقين الخادع الذي يرد إلى قصور معرفي، أو إلى صعوبة تحديد درجة التواطؤ والشيوع حين طرح المقابل العربي في معترك التداول حتى يحظى بالرفض أو القبول، وهي درجة صعوبة عالية يواجهها المترجم - بلا شك - تجعل من المصطلح قضية منفصلة عن وظيفة الترجمة الأولى والمعنية في المقام الأول بالإبلاغية والتوصيل، وهنا يحاول المترجم التخلص من القضية الفرعية بالإشارة الهامشية إلى التصور المصطلحي.

بيد أننا بحاجة إلى المزيد من الإخلاص لقضايانا العلمية في أبحاثنا، لأن هذا الاستسلام وهذا الخنوع هو ما يمكن أن يترتب عليه المزيد من العوائق التي تقف حائلا دون تحقيق لغة جديرة بالحيوية في استيعاب مفردات العصر ثم تستطيع أن تحافظ على هويتها وهويتنا بالحفاظ على معياريتها وشرعيتها دون إعاقة السبيل الأيسر لتحقيق المعرفة في عصر أصبح فيه للزمن حسابه في سباق التوجهات الحضارية. وإذا كان المصطلح مجرد وسيلة فهو أيضا ركيزة ولبنة أساسية في بنائنا الفكري والمعرفي، ما لم تصح هذه اللبنة؛ فإن البناء إلى انهيار لا محالة.

أصبحت قضية (أصل الترجمة أصل الوضع) إذن إحدى فروضات الحقل المعرفي المتخصص للنقد الأدبي تحاول تحقيق التصور من أيسر السبل الدالة، ملتم تكتن على حالها من موافقة أسس الاصطلاح؛ فإنها سوف تدمر ما صنعت، وترد عليها فعلتها في سبل التواطؤ والشيوع، التي تعتمد ذاكرة الأمة باتكائها على أصول هويتها - وأهمها اللغة - وهذا هو التحدي الصعب الحقيقي الذي يواجهه أمر

التعريب أو الاقتراض، ومادام الأمر هكذا؛ فإن مآله إلى اضطراب على اضطراب للتصور بما يحتم مرة أخرى ضرورة التأكيد على الحاجة القاهرة إليه حتى يتسنى للمصطلح غايته وتكتب له النجاة.

وإذا كانت "دراسة الخصائص العقلانية للتعبيرات الدالة" هي وصف ترنر Turner لمصطلح اثنوميثودولوجيا Ethnomethodology، فإن (جارفنكل) يعترف بأنه "لم يجد مصطلحا في المعجم الإنجليزي يمكنه أن يعبر بدقة عن هذا الاتجاه، وهذا ما حدا به إلى صك هذا المصطلح بالتأليف بين ثلاث كلمات هي Etho، وتعني (ناس)، Method وتعني (الطريقة) أو (المنهج)، Ology وتعني (دراسة)؛ أي أن المصطلح برمته يعني منهج الناس، وإن أكد (جارفنكل) عدم دقته، وقد أسهم آخرون من المتعاطفين مع هذا الاتجاه، من أمثال كينج E.W.King وجزورت A.P. Guzzort، في تعريف هذا المفهوم على أنه دراسة الأساليب أو الطرق التي يدعم من خلالها الناس اتفاقا حول آراء مشتركة عن العالم، والقواعد التي تستمر بمقتضاها العلاقات" (١٨٧).

فالتصور يختلف تماما عن وصف (ترنر) أو ما قد تفضى به الحرفية في الترجمة، وبما أنه علم قائم بذاته لم يقل به أحد في العربية من قبل؛ فإن البناء النحتي للمصطلح لا يصح إلا بنفسه في كل اللغات التي لم تقل به من قبل، وهذا توجه علمي أيضا، إكبارا للتصور المصطلحي في المقام الأول، ليصير الصوت الدال في لغته الأصلية هو مفتاح ذلك التصور، شأن ما يحدث في العربية مع المنحوت، وشأن ما يقع في العربية أيضا مع بعض الدخيل، ومن ثم كان من الطبيعي أن تبوء كل محاولات الترجمة إلى العربية بالفشل عند (سمير نعيم) في (المنهجية الشعبوية)، وعند (أحمد زايد) في (منهجية الجماعة)، وأدركت التصور الصحيح (زينب شاهين) في إبقائها على الصوت الدال في المنبع (١٨٨)، وما كان من أمر هذا المصطلح - على الرغم من ثقله في النطق - إلا ما كان من أمر (الانثروبولوجيا)، وكذلك (السريالية) كما سبقت الإشارة. فالموضوعية العلمية إذن هي معيار آخر يجب ألا تجب أبصارنا عنه ما لدى البعض - دون قصد - من نزعة شعبوية.

من هذا المنطلق يمكن أن نتعامل مع القضية ما دما على حالنا من احتوائها

آلية الوضع وأسس الاصطلاح حول مصطلحات Phoneme, Morpheme,

المنحى التطبيقي لتمثل فروضات النظرية. Technique, Phenomenology, Immanence, Isotopie, Ideologeme, فى

- الصوتيت Phoneme :

جاء مصطلح Phoneme مصاحبا لانتعاش علم اللغة العام وعلم الأصوات اللغوية، فى الدراسات الحديثة، وكان قد استخدمه (دى سوسير) بمعنى "الحصيلة النهائية لانطباعات السمعية وحركات النطق، وهو الأثر المتبادل للوحدات السمعية والوحدات المنطوقة : إذن فهو وحدة مركبة لها جذر فى السلسلة المنطوقة وآخر فى السلسلة السمعية"^(١٨٩). وترجم عنه هذا النص (يونيلى يوسف) مستعينا بالصيغة المقترضة للمصطلح (فونيم)، فى حين يترجمها (عبد الرحمن أيوب) عن المصدر ذاته لـ (سوسير) معتمدا الصيغة المعربة - إن جاز ذلك - للمصطلح (صوتيم)، مع الاحتفاظ بالصيغة المقترضة (فونيم)، ويترجم (التصور) عن (سوسير) إذ يرى (الصوتيم) "الذى يتضمن فى حد ذاته مفهوم العملية النطقية - لايناسب إلا الكلمة الملفوظة (المنطوقة) أى تحقيق الصورة الداخلية فى الخطاب"^(١٩٠)، بينما يستخدم (محمد فتوح) الصيغة المقترضة للمصطلح (الفونيم Phonime) وفى الوقت ذاته يطرح تصورا مختلفا عند (يورى لوتمان) حين يقول "فى البداية تنقسم الكلمات إلى أصوات، وهنا ينتقل المعنى إلى أصغر وحدة كلامية مستقلة ومميزة، نعى الفونيم Phoneme"^(١٩١)، ثم يقول "إن التكرار الإيقاعى تكرار موقعى، ويعنى ذلك أن الفونيم - باعتباره الوحدة الأولية لمستوى لغوى معين - يندرج ضمن مجموعة الدلائل المميزة"^(١٩٢).

فإذا ما كان (الصوتيم Phoneme) عند (سوسير) محصلة انطباع سمعى وحركة نطق أو أثرا متبادلا بين الوحدات السمعية والوحدات المنطوقة، أو وحدة مركبة، ثم هو خاص بالملفوظ وحسب؛ فإنه عند (لوتمان) يصبح أدنى وحدة لمستوى لغوى معين، وليس ثمة تقارب للتصورين إلا على اعتبار هذه الوحدة اللغوية هى وحدة صوتية دالة وليست (وحدة معنى). وهو ما التفتت إليه (ألف كمال) فى قولها "إن الوحدات الصوتية Phonemes ليس لها معنى فى ذاتها، وإنما يتميز معناها فى ذاته ويختلف عن غيره بتعارضها مع الوحدات الصوتية الأخرى"^(١٩٣)، ثم هى تترجم عن (بان موكاروفسكى) المصطلح إلى (وحدة صوتية). أما (جابر عصفور) فيستقر الصوت الدال للمصطلح عنده على

(الصوتيم)، وإن كان لما يزل يحتفظ بالصيغة المقترضة (فونيم) - ربما حتى يثبت التواطؤ والشيوع - ثم يصبح التصور عنده "أصغر الوحدات الصوتية الدالة التي إذا تغيرت تغير معنى الكلمة، كالجيم والصاد من (جابر) و (صابر)" (١٩٤)، ويتفق معه (الغذامي) ويضيف أن (دوكروت) حدد حدودا ثلاثة للصوتيم هي "١- أنه ذو وظيفة متميزة، ٢- لا يمكن كسره إلى وحدات أصغر منه تعطى وظائف متميزة، ٣- تعريفه لا يكون إلا بخصائصه التي تحمل (الاختلاف) كقيمة مميزة" (١٩٥).

هذا في الوقت الذي كان قد دعا فيه (جابر عصفور) إلى الاحتفاظ بالصيغة المعربة [المقترضة] للمصطلح (فونيم) (١٩٦)، ثم استقر الأمر عنده على (الصوتيم) - نصف المعرب - فيما بعد (١٩٧)، أما (الغذامي) فراح ينحو بالتصور منحى مغايرا حينما قال بأن (الصوتيم) "هو الوحدة النصوصية التي تكون أساسا دلاليا في النص، أي أنها نواته المحركة لكافة أجزائه، وهي العنصر المهيمن" (١٩٨)، ليتداخل التصور بذلك مع مصطلح آخر - سبقت الإشارة إليه - وهو النواة الدلالية عند (ريفاتير) أو (هوية الجهاز) عند (سوسير)، كما يشتبه علينا هذا التصور أيضا مع مصطلح (أيدولوجيم) عند (كريستيفا) كما سيأتى بعد.

وعلى الرغم من تأكيد (سوسير) على اختصاص (الصوتيم Phoneme) بالصورة الصوتية؛ فإن (رمضان عبد التواب) يقول "هذه الأصوات المختلفة، التي يعبر عنها في الكتابة برمز واحد، ولا تستخدم في اللغة للتفريق بين المعاني المختلفة، هي ما يطلق عليها الغربيون اسم (فونيم Phoneme) وحدة صوتية/عائلية صوتية" (١٩٩)، في حين أن الصوتيم Phoneme هو أصغر وحدة صوتية، فهو ليس مجرد وحدة صوتية وبالتبعية ليس عائلة صوتية، كما يقول الغذامي وجابر عصفور، ثم يقول (عبد التواب) "وفي إمكاننا نحن أن نطلق عليه "حرف" مقصودا به الرمز الكتابي، ونعمل بذلك على التفريق بين الاصطلاحين : (صوت) و(حرف) . فالصوت هو ذلك الذي نسمعه ونحسه، أما الحرف فهو ذلك الرمز الكتابي، .." (٢٠٠)، وهذا توجه يبتعد كل البعد عن التصور المصطلحي الذي هو معنى في الأساس بالقيمة الصوتية المنطوقة، وهو إذا اختص أصغر وحدة صوتية دالة، فإن الحرف ليس كذلك صوتا في شكله الكتابي، حينما يمكن وقوعه مشددا أو منونا، وحتى إذا ما طبقنا القاعدة العروضية أن ليس بالضرورة يكتب ما ينطق أو ينطق ما يكتب؛ فإن محاولة (عبد التواب) لاستبدال الفونيم Phoneme بالحرف تصبح غير ذات جدوى. أما (مجدى وهبة) فهو يترجم المصطلح أيضا إلى

(الوحدة الصوتية)، ويعتمد مفهوم (سعد جمال الدين) الذي يعتبرها مجموعة العلامات الصوتية المميزة^(٢٠١)، ليخرج بذلك عن دقة التصور أيضا.

أمامنا إذن مصطلح Phoneme والذي تحدد تصوره بأنه "أصغر الوحدات الصوتية الدالة"، انتقل إلى الحقل المعرفي للنقد الأدبي العربي في صورة الاقتراض (فونيم) والصورة نصف المعربة (صوتيم)، وفي صورة الترجمة (وحدة صوتية)، وكلها اجتهادات لم تتعد حدود الترجمة الحرفية للمصطلح، والتي بلغت عند البعض درجة الخلط بين تصوره وتصور مصطلح آخر هو (Morpheme)، وإذا حاولنا تطبيق أسس الاصطلاح لتحديد الدرجة الأولى في الوضع لوجدنا ثمة إغراضا تاماً عن الأساس الأول، وإن كانت "الوحدة الصوتية" هي محاولة متواضعة لتحقيق هذا السبيل لولا ما اعترأها من قصور للتصور، ثم هي تفقد القدرة على المواجهة مع جماليات الإيقاع في لفظ (فونيم) المفرد بالصيغة المقترضة، وأيضاً (صوتيم) كصيغة نصف معربة، والصيغتان المقترضة ونصف المعربة امتازتا أيضاً بالقدرة على احتواء التصور، ولكن إذا أمكن حصر ذلك التصور في "أصغر الوحدات الصوتية الدالة" ألم يكن للترجمة المعرفية أن تستحضر مفردة (صويت) وهو صورة (صوت) المصغرة في العربية، فهو (صويت)، وهي وحدة (صوتية)، ثم هم (صويتات)، ثم هو (صويتى)، على سبيل الأصل المتصل، بدلا من (صوتيم)، و(صوتيمية)، و(صوتيمات)، و(صوتيمي)، على سبيل القياس المنبت.

ألم يكن النسب إلى جذر عربى أولى من جذر منبت؟! هل أصبحت الحاجة إلى (فونيم) أو (صوتيم) حاجة قاهرة؟! أليس من الأولى أن ننشد جماليات الدلالة الموثقة بدلا من جماليات الشكل المهجن الذي يمكن أن ندفع هويتنا والحفاظ على لغتنا القومية ثمنا له؟! صحيح أن الصيغة المقترضة أكثر إغراء - شأن أسماء المحلات التجارية - والصيغة نصف المعربة - لأن التابعة لازالت على حالها من العجمة - حاولت أن تجمع هي الأخرى بين جماليات الإيقاع واحتواء التصور، إلا أنه قد يكون في طرح الصيغة المشروعة المترجمة قدر من الرعاية قبل التواطؤ والشيوع يستعاض به عما فقدته من نسق متسق - إلى حد ما - في الصيغة (المستوردة). إنه طفلنا حتى ولو كان مبتثرا فله علينا حق رعايته.

وإذا كانت الإنجليزية تعتمد (Phoneme) من (Phone) كإحدى وحدات الكلام الصغرى^(٢٠٢)، شأنها شأن العربية في اعتماد (صويت) من (صوت)، فإن هذا التصور وفق إشارتهما اللغوية يمكن أن يجعل من اليسر إمكان العمل في

التصور المصطلحي لكليهما حينما ينحصر هذا التصور في (أصغر الوحدات الصوتية الدالة)، كما يقع عند (محمد عناني) (٢٠٣).

- معنم (Sememe) (Morpheme) :

وفي الوقت الذي استقر فيه الأمر عند (جابر عصفور) على اعتماد مصطلح (صويت Phoneme) كأصغر وحدة صوتية دالة، فإنه والأمر كذلك مع مصطلح Morpheme كأصغر الوحدات الدلالية (٢٠٤)، ثم يعود إليه مرة أخرى في تصور أكثر تحديدا ويعتبره "أصغر الوحدات اللغوية الدالة على معنى" ثم يترادف بينه وبين Sememe (معنم) (٢٠٥)، أما (محمد فتوح) فهو يترجم مصطلح Morpheme إلى (وحدة صرفية) (٢٠٦). والتصور جد مختلف عن (الصويت Phoneme) في أن الأخير يعتمد في أساس التصور على (الوحدة) بينما الـ (معنم Morpheme) لا يتطلب ذلك بالضرورة، فعلى الرغم من كونه معنى بأصغر وحدة لغوية دالة فهو هنا يصبح سمة ضمن سمات مختلفة لتصورات اللفظ، وتأتي فعالية التصور على هذا الأساس.

والمصطلح عند الترجمة الحرفية لنص (ديفيد كريستال) يفهم على أنه (وحدة صرفية متميزة) بينما سياق التصور يفضي إلى "الوحدة الصغرى للدلالة والتي هي في الأساس أصغر وحدة وظيفية في تكوين الكلمات" (٢٠٧)، ومن هنا جاء الخلط بين الوحدة الصرفية والوحدة الدلالية، حتى أن (مجدى وهبة) يترجم المصطلح Morpheme إلى "وحدة لغوية" ويعرفها بقوله "هي الوحدة اللغوية ذات المعنى الدلالي أو النحوي" (٢٠٨)، إلا أن المصطلح تأتي فاعلية تصوره في الدراسات (العلاماتية Semiotics) كما يقول (محمد إقبال عروى)، والذي استخدم - مع (جابر عصفور) - لفظا عربيا أعتقد أنه موفق إلى حد كبير وهو (معنم)، وهذا اللفظ لم يقل به (لسان العرب) بدلالة التصور (٢٠٩) إلا أنه ما رد إلى القياس وجدناه مفرد معانم ومعانم صيغة جمع تتسق صرفيا مع معانم التي مفردها معنم ومادتها غنم، وإذا ما وقعت عنم - مادة معنم - على غير ما يقع فيه أحد تصورات الدال للإشارة اللغوية والذي يقع عليه التصور المصطلحي، فإن معنم بإعمالها في القياس يعطى (معنم) غنى دلاليا بإضافة تصور جديد إلى صوته الدال، ثم يأتي اللفظ (معنم) لإعمال تصوره المصطلحي على أهميته كسمة للمعنى الذي هو في الأصل محمول على تجليات الدلالة بما قد لا يشمل المعجم وما لا يقع

فى مرجعية اللفظ على نشاط العلاقة بين الصوت الدال والصورة العينية من خلال الاعتبائية والتي يمكن أن تتولد من خلالها تصورات الصورة الذهنية، وكان ما وقع لمفردة المصطلح يقع عليه تصويره ليصبح المعنم كوحدة لغوية وصرفية ودلالية متميزة أو خاصة والتي هى أدنى وحدة - فى السياق - معنى بأحد تصورات اللفظ فى مرجعيته أو ما يقع على المجاز فى توجهات السياق شأن مفردة (عاصفة) فى قولنا "هناك عاصفة فى الجبال، وهناك عاصفة بين الناس" فالسياق الأول تحضر فعالية معانمه Sememes، أو Morphemes (كعنصر طبيعى) أو اضطراب جوى، أما السياق الثانى فيمكن أن يضاف إليه معنما جديدا هو (النقاش الحاد)^(٢١٠)، وهذا (المعنم) الجديد نتاج سياقى دلالى استنتاجى على سبيل المجاز .

والمصطلح Morpheme يرادف Sememe، يحمل الأول على دراسات (علم الصرف Morphology) والثانى على دراسات (علم العلامات Semiology)^(٢١١)، وكلاهما مفرد، تحدد صوته الدال من فعالية المادة الصوتية للعلم المتصل به كل على حدة، إلا أن ذلك الترادف اللفظى لم يخلف وراءه سوى تصور أوحد يتسق مع ما وقع عليه من صوت عربى دال هو صيغة (معنم)، فالمعنم إذن هو أصغر وحدة لغوية دالة على معنى، سواء أكان ذلك فى دراسة بناء الكلمات والجمل أو فى دراسات علم العلامات .

- التقنية Technique :

مصطلح من أكثر المصطلحات شيوعا باعتماد أصل الترجمة أصل الوضع، وينشط اللفظ فى وضعه كإشارة لغوية على اعتباره أسلوبا أو طريقة عمل أو صناعة، وانتقل إلى المجال المصطلحى للدلالة على طبيعة التكوين فى العمل الفنى وآلية الصياغة، حتى شاع مصطلح (Technical) دالا على التقنى فى المجال الفنى، و(Technic) فى مجال العلم التطبيقى^(٢١٢) .

وفى العربية يقول (اللسان) "وتقن اسم رجل كان جيد الرمى، يضرب به المثل، ولم يكن يسقط له سهم ... الأصل فى التقن ابن تقن هذا، ثم قيل لكل حائق بالأشياء تقن"^(٢١٣) . ومن هنا ترد (التقنية) إلى حلق الأشياء وإحكامها بإتقان، حتى أن التصور لينتقل إلى مجال التصور المصطلحى بدرجة نخالها أكثر قدرة على احتوائه من (الصوت الدال) المعرب (تكنيك) عن (Technique)، ولو أن المترجم - فى الأصل - حرص على اتباع أسس الاصطلاح فى آلية الوضع دون استخفاف

أو تتصل ما شاع بيننا ذلك المصطلح بصورته المعربة، وما وقع الاضطراب بينه وبين (التقنية) حتى تجلت فاعلية الصورة المعربة (تكنيك) فى كتابات (على الراعى)، و(محمود الربيعى)، و (أحمد كمال زكى)، وغيرهم، وتجلت الصورة المترجمة (تقنية) فى كتابات (سيد النساج)، (سيزا قاسم)، كما جمع بينهما (النساج) فقال (التقنية التكنيكية)، أما (صفوت عزيز) فهو يلجأ للتصور مباشرة فيترجم (Technique) إلى الأسلوب الفنى فى التنفيذ، و(السعيد الورقى) يسميها الحيل الفنية، بينما يطلق عليها (عبد المحسن طه بدر) (معالجات فنية)، (أسلوب المعالجة)، (الطريقة الفنية) (٢١٤).

وعلى الشاكلة نفسها يوالى (المسدى) حصر قائمة استخدام المصطلح بصورته المعربة (تكنيك)، ثم يرد التصور إلى "معنى المهارات المكتسبة ولاسيما فى مجال الممارسات التطبيقية أو عند تعاطى القدرات العلمية، وهو قريب مما كان العرب يطلقون عليه علم الحيل، واجتهد بعض المعاصرين بترجمته إلى الإوالية. ولكن تداوله فى العربية قد انتهى فى مساق آخر إلى الانضواء تحت مصطلح الفن ومشتقاته" (٢١٥). ولو أن (المسدى) أدرك تصورات اللفظ فى منبعه كإشارة ما خص تداوله فى العربية بالانضواء تحت مصطلح الفن ومشتقاته، ولو قابل التصور الأجنبى بالتصور العربى لاستقر الأمر عنده عن قناعة ورضا (بالصوت الدال) (تقنية)، واستبعد تماما ما أطلق عليه العرب علم الحيل، وما أجم الاضطراب بإدخال صوت دال آخر هو الإوالية بتصور قلق على تصور مستقر.

أما إصرار لغة النقد على تمثل الصورة الأجنبية (٢١٦)؛ فإنه من قبيل عدم استقرار المقابل العربى فى الوقت الذى كان بالفعل يبحث مصطلح (تقنية) عن سبيل لخوض رحلة التواطؤ والشيوع، وإذا كانت هذه الصورة الأجنبية لم تشذ فى استعمال من يعد من النقاد الغيورين على فصاحة اللغة وسلاسة الأسلوب (صلاح فضل) - كما يقول (المسدى) - عندما يتحدث عن (تكنيك اللحية المستعارة) (٢١٧)، فإن (صلاح فضل) قد عاد بالفعل واستخدم الصورة المترجمة (تقنية) بعد استقرار تصورهما المعنى بآلية الحذق والإتقان للخصائص الفنية الشكلية أو البنائية، من قوله "عندما يواجهنا الصدع الرئيسى فى هذا البنيان الروائى الهام، ويتمثل فى التنافر الواضح بين طبيعة التجربة والتكنيك الذى اختاره المؤلف لأدائها، بين العالم المدلول عليه واللغة الدالة" فى كتابه (إنتاج الدلالة الأدبية) سنة ١٩٩٣ (٢١٨)؛ إلى قوله : وكما كان يقول "ميشيل بورتو" "على جميع مستويات هذا البناء الضخم الذى

هو الرواية يمكن وجود أسلوب؛ أى شكل خارجى وتفكير فى الشكل، وهذا ما يسمونه التقنية فى الرواية المعاصرة". غير أننا لا ينبغي أن نطابق بشكل آلى بين مفهومى التقنية والأسلوب. بالرغم من أن اختلاف التقنيات وتشكلها فى مجموعات متجانسة يعد أهم العوامل فى توليد الأساليب السردية، وهو الذى يجعل بوسعنا رصدها والتمييز بينها فعندما تجتمع جملة من الإجراءات التقنية وتتشابك كى تؤدى إلى نمط سردي يختلف عما سواها يمكننا حينئذ أن نتحدث عن وجود أساليب" وذلك عن كتابه (أساليب السرد فى الرواية العربية) سنة ١٩٩٥ (٢١٩).

إنها إذن طبيعة الحقل المعرفى المتخصص للنقد الأدبى، تلك التى تسمح بدخول المصطلح معترك التداول حتى يزيح الثمين الغث، وكلما كانت الإزاحة فى سبيل تحقيق أسس الاصطلاح وأولويات التفضيل؛ كانت الظاهرة صحيحة والعكس صحيح، ولايكفى أبدا مجرد الصراخ كلما وقعت أبصارنا على إحدى قضايا المصطلح النقدي، بل إن الأمر فى حاجة إلى الأخذ بالتلنّاب الأمور، وإلى كثير من التروى ومراعاة الأصول حتى يستطيع معترك التداول والشيوخ للحقل المعرفى إقرار الأفضل حال استقرار الصوت الدال والتصور على أسس الوضع والاصطلاح، وتلك طبيعة حقل معرفى كما سبق وأشارت نظرية المصطلح النقدي.

استقر الأمر إذن على الصوت الدال (تقنية)، ومع ذلك سوف نجد من يستخدم الصيغة المعربة فى الترجمة رداً إلى قصور هذه الترجمة وإهمال الأصل المعرفى، جهلاً، أو جرياً وراء الغريب والمثير شأن ما تفعل الصحف، ولعل (أحمد زكى بدوى) كان أكثر فطنة حينما وضع المقابل العربى للمصطلح (تقنية) - وإن أشرك معه (الطريقة الفنية) - وحصره فى "أسلوب أو طريقة معالجة التفاصيل الفنية من قبل الكاتب أو الفنان والمهارة التى يستخدمها فى السيطرة على المواد ومعرفته العامة بتفاصيل فنه" (٢٢٠)، ولعل ما قال به أيضاً (صلاح فضل) فى التفرقة بين (الأسلوب) و(التقنية) ما يبعث على الاطمئنان لعدم تداخل التصور بين كل من (الأسلوب) و(التقنية) خاصة فى (الأسلوبية)، وإن كانت العلاقة بينهما تشبه الصلة بين اسم الجنس واسم النوع فى التصنيف.

- الظواهرية Phenomenology :

تتضمن قضية (أصل الترجمة أصل الوضع) على اعتماد الصيغة المقترضة أو المعربة للمصطلح ودخولها معترك التداول حاملة معها قدرا غير يسير من الاضطراب الناشئ عن محاولات إحلال البدائل للصوت الدال المتكئ على جذر عربى بغية تحرير اللغة والحفاظ على هويتها، وهذا فى حد ذاته يكسب القضية قدرا من الأهمية يصبو بها لأن تصير هدفا مقصودا لذاته فى الدراسات النقدية لينصرف النقد عن دراسة الظاهرة أو تحليلها، أو دراسة السمات الفنية، أو (القراءة) على اختلاف توجهاتها؛ لتبرز القضية كجزء ناتئ فى المنهج يضيف تصدعا آخر إلى منحى التوجه، فضلا عن التصدع الناشئ عن تقنية الشفرة المصطلحية ذاتها.

وتختلف نسب الاضطراب قدر الحاجة القاهرة إلى الاقتراض أو التعريب؛ على خلاف ما إذا سمح ذلك الاقتراض أو التعريب بقدر من التسرب فى محتوى التصور المفهومى أو إمكانية الإحلال والإزاحة لصوت دال آخر ينتمى إلى جذر عربى. لذا كانت أمانة الكلمة على قدرها من الأهمية حال عملية الترجمة باعتماد الصورة الدخيلة، أو النابعة من وردها العربى؛ والتي كلما استطاعت إحكام مفهوم التصور أودت بنا إلى بلوغ غائية الاستقرار وتمثل النهج الموضوعى من أيسر السبل.

وحيثما يقع مصطلح Phenomenology على تصوره فى مفهوم (رمضان بسطاويسى) فإن آلية الاستدعاء والتخزين والتداول لم تستقر لديه إلا على الصورة المعربة (فينومينولوجية) حال قراءته لديوان (محمد عفيفى مطر) (يتحدث الطمى) فيقول "والديوان به روح فينومينولوجية، حيث يصف خبرات الحواس عن الحياة اليومية، دون أن يطلق أحكاما، فيكشف عن المحجوب فى أحاديثنا الثقافية، ويكشف عن اللاوعى الثقافى..."^(٢٢١)، وعلى الرغم من احتوائه التصور إلا أن الصوت الدال فى صورته المعربة دائما ما يضع أمامه علامة استفهام عن مدى الحاجة القاهرة إليه. وعندما يتحدث (تيرى إيجلتون) على لسان (أحمد حسان) - العربى - فإنه يقول (النقد الفينومينولوجى)^(٢٢٢)، على الرغم من إشارته إلى أن (الفينومينولوجى) هو الاسم الذى أعطاه (هوسرل) لمنهجه الفلسفى^(٢٢٣)، أى أن الـ Phenomenology هو علم الظواهر الخاصة أو (الظاهراتية) التى هى صيغة جمع (ظاهرة)، والظاهرة Phenomenon عند (مجدى وهبة) "هى كل واقعة يمكن

إدراكها بالحواس والتجربة^(٢٢٤)، ولأن للصيغة صورة جمع أخرى هي "الظواهر"؛ فإن من اتكأ على الصورة المفردة "ظاهرة" كأساس للتصور في مفهوم (هوسرل) واعتمد الصورة المعربة لم يشغله غير التصور، وضرب بالقضية عرض الحائط، وقال بـ (الفينومينولوجية)، بينما الذى يعتمد الأصول ويرد الفروع إلى جذورها من خلال السياق المعرفى للترجمة؛ استطاع أن يصل إلى حد التصور من خلال الصورة المفردة (ظاهرة)، والتي كان من الطبيعى أن تتمثل الصيغ الصرفية فى العربية لتقع صيغة الجمع بين (ظاهرات)، و(ظواهر) وإذا ما توخى البحث التوجه إلى صورة المصدر الصناعى؛ فإن الأولى تقع على (الظاهراتية)، والثانية على (الظواهرية)، وذلك حتى ينفرد الصوت الدال بسمت المصطلح لا الإشارة اللغوية، ولأن الأخير غالبا ما ينعم بالثبات فى حقل التداول والشيوع؛ فإن ثمة شعرة بين كليهما ترجح أحدهما على الآخر، حتى أن (مجدى وهبة) أفلت من هذه (الإشكالية) بطرح الصيغة المفردة، ومثله فعل (أحمد زكى بدوى) ولكنه اعتمد المذهب ككل فى Phenomenalism بالنسب إلى (مذهب الظواهر) وحدد تصوره بقوله "النظرية التى تقول بأن المعرفة محصورة فى الظواهر المادية أو العقلية وأن ظاهرة ما لاتفهم إلا باعتبارها مركبة من ظواهر أخرى أو داخلة فى تركيب ظواهر أخرى، كما يقصد بهذا المذهب أن الذهن لا يدرك إلا الظواهر، والفينومينولوجيا هى الفلسفة التى تعنى بوصف الظواهر بكل دقة".^(٢٢٥) وعلى ما يبدو أن (زكى بدوى) لما يزل على خشية من طرح الصوت الدال العربى المقابل للفينومينولوجيا - بينما تتحدث (نبيلة إبراهيم) عن الفلسفة (الظواهرية) لتعنى مصطلح Phenomenology فتعتبر الحقيقة وفقا لها نسبية، وأنها لاتكون إلا عندما يدخل الإنسان فى علاقات الأشياء، قاصدة التجربة الحسية والإدراكية لديه، ثم تبني على هذه الفلسفة فرضية أى منهج يودى إلى تثبيت الأشياء قبل الدخول إلى (النص) إعمالا لفعالية هذه التجربة الإدراكية فى النص، وتصبح (الظواهرية) طريقة للبحث والكشف "ولهذا فإن الظواهرية لا تدعى أنها مذهب أو مدرسة، وإنما هى فلسفة وحسب"^(٢٢٦).

وصلنا إذن إلى أول صيغة عربية للمصطلح استقرت لدى (نبيلة إبراهيم)، ثم هى الصيغة المترجمة المعتمدة عند (نشوى ماهر) فى ترجمتها لـ (كارل هارينزستيرل) باحتوائها التصور المعنى بذاتية الحس والإدراك التجريبي لدى

الشاعر والتي تتبدى بالضرورة فى النص لتفرض نفسها على وعى القارئ بردها إلى ذات الشاعر^(٢٢٧).

ثم كان لـ (محمد عنانى) وقفته أمام المصطلح ليفصل بين صيغة الترجمة ودلالاتها فيشير إلى شيوع الترجمة إلى الظاهراتية وما أحدثته من اشتباه فى التصور مع من قالوا بالمذهب الظاهرى والذي استقر أمره عند (ابن حزم) الأندلسى، ليقع الصوت الدال فى مغبة ضبابية الخلط بين النسب إلى الظاهر والنسب إلى الظاهرة، ولأن المصطلح فى منحاہ الفلسفى يتكئ على تصور الظاهرة كما هى واقعة فى فلسفة (هوسرل) وأثبتها (مجدى وهبة)، ويرعى التصور (محمد عنانى) على أنه "دراسة الخبرة الحسية من زاويتها الضيقة، أى من زاوية وعى الفرد بها، وقد ينصرف معناها إلى وصف وتصنيف ظواهر أى فرع من فروع المعرفة دون محاولة تفسير أى أن علم الظاهريات كان منذ نشأته مختصا بظواهر النشاط النفسى والذهنى، وغير مختص بالمقاصد والمرامى التى تكمن خلف هذه الظواهر".^(٢٢٨)

وعلى ما يبدو فإن أمر الالتباس الذى يشير إليه (عنانى) بين الظاهرية والظاهر، قد وقع على فض الاشتباك باعتماد الصيغة العربية (الظواهرية) عند (نبيلة إبراهيم) التى تقصر النسب على صيغة الجمع (ظواهر)، وحتى إذا ما وقعت على صيغة المصدر الصناعى أصبح لها تفردا دلالي بما يقينا شر الالتباس، لذا فإن الواقع عليها كان أكثر تمثلا للتصور وحفاظا على أصل الصوت الدال العربى دون غضاضة أو قصور، وتصبح فى الوقت ذاته أكثر دقة من الظاهراتية عند (عنانى)، وعند (ألفت كمال)^(٢٢٩)، وعند (غالب هلسا)^(٢٣٠). أما ما حدث عند (مصطفى ناصف) فهو خلط صريح بين الصوت الدال على المذهب الكلامى فى التراث العربى (المذهب الظاهرى)، والتوجه الفلسفى عند (هوسرل)، حينما نسب إلى الظاهرى وقال بـ (الظاهرية) فى الوقت الذى يعنى فيه التصور المصطلحى للمصطلح الفلسفى (الظواهرية)^(٢٣١).

(الظواهرية) إذن هى الصورة المصطلحية التى تتفق مع أسس الاصطلاح وآلية الوضع من خلال الترجمة لمصطلح Phenomenology وأن لها أن تقوم بدورها بالإحلال والإزاحة من خلال التواطؤ والشيوع، ومثلها الكثير من المصطلحات التى وقعت على هذه القضية ولها أن تسلك النهج ذاته شئنا هذا أم

أبيناء، مادامت معيارية التواطؤ والشيوع تحظى بنواميس وأسس الاصطلاح فى ذاكرتنا العظمى.

والواقع أن قضية (أصل الترجمة أصل الوضع) لم تصر على جالها من الخنوع، حين يقظة الحقل المعرفى النقدى العربى فى سنواته الأخيرة، وإذا كانت قد أسلمت (للسريالية) - كما سبقت الإشارة - كمصطلح معرب ومثله الأيديولوجية، والكلاسية، والرومانسية؛ فإنه من قبيل الضرورة القاهرة التى بدأت تنحصر مع الوعى بمدى خطورة القضية، وتأثيرها السلبى على تهافت اللغة القومية.

- المحايثة Immanence :

إن المصطلح على الرغم من اتكائه على المفهوم السوسيرى فى وصف اللغة؛ إلا أنه حينما وجد طريقه إلى النقد العربى، كان له من استطاع أن يجلى تصويره، من خلال الصيغة العربية التى زادته جلاء، حتى اقترن إلى حد كبير بـ (الظواهرية) خاصة فى مجال علم اللسانيات Linguistics والشعرية Poetics على وجه الخصوص، وعلى هذا الأساس تبناه (خالد سليكى)^(٢٣٢). أما (جابر عصفور) فإنه يضع أمامنا التصور وكأنه مستقى من ورد العربية ذاتها فيقول "مصطلح يدل على الاهتمام بالشئ "من حيث" هو ذاته وفى ذاته، فالنظرة المحايثة هى النظرة التى تفسر الأشياء فى ذاتها ومن حيث هى موضوعات تحكمها قوانين تنبع من داخلها وليس من خارجها"^(٢٣٣)، وكأنه الإحلال للشئ فى ذاته دون أن يتماهى ذلك الإحلال فى مصطلح Imanentism الذى يعنى بمذهب الحلول عند الصوفية، ويكمن تصويره عند (أحمد زكى بدوى) فى أن "الحلول فى لغة الصوفية اتحاد الألوهية مع الطبيعة البشرية، ويمكن أن يكون الحلول جزئيا أو كلياً"^(٢٣٤). وهكذا استطاعت الترجمة أن تتفادى خلط التصور وفى الوقت ذاته سيجت احتواء التصور بصوت دال أصولى متصل الجذر استطاع أن يحفظ للغة رونقها وكيونيتها، ومثله أيضا ما وقع لمصطلح :

- التجانسية Isotopie :

حينما استخدمه (محمد مفتاح) بمعنى (التشاكل)، وهو صوت دال لا يفى بحدود التصور الذى يرده (أنطوان طعمه) معتمدا على إشارة (جرىماس) إلى أنه

معنى فى الخطاب برصد المشاكلة والوحدة والتجانس^(٢٣٥)، ولأن التجانس أدق من التشاكل فى دلالة الأول على أدق درجات الانسجام والمثابفة، كما أن التشاكل قد يقتصر على الشكل والتجانس يسرى إلى أدق الوحدات فى المثابفات التى تحقق الانسجام والاتساق؛ فإن (سيزاقاسم) تفضل استخدام (تجانسية) عن (تشاكل) ثم تشير إلى أن (جرىماس) قد استعار المصطلح من علمى الكيمياء والفيزياء (Isotopie = نظير)^(٢٣٦)، وهذه فطنة فى استجلاء الأمور تتسق فى الوقت ذاته مع ما سبق وطرحته نظرية المصطلح النقدى فى (افتراض) عدم تغير دلالة المصطلح بتغير الحقل المعرفى، إيماناً بضرورة سيطرة أصحاب كل حقل معرفى على حقلهم، وها هو مصطلح (التجانسية Isotopie) الذى يعمل فى الحقل المعرفى للكيمياء والفيزياء بمعنى (نظير) حينما ينتقل إلى مجال الحقل المعرفى النقدى يخضع تماماً لسلطة أصحاب ذلك الحقل، بل يحمل صوتاً دالاً جديداً يقبه الالتباس مع تصوره فى الحقل الوارد منه، فى حين تبقى المغالطة قائمة فى حقل المنبع الذى يدع المصطلح بصوت دلالى واحد Isotopie على تصورين مختلفين، أحدهما فى حقل العلوم الطبيعية (الفيزياء والكيمياء) والآخر فى الحقل المعرفى النقدى، وغالباً ما لا يحدث ذلك، لذا كانت (الفرضية) مفتاحاً مرناً فى مصطلح المصطلح، وعلى النقيض يأتى مصطلح :

- أيديولوجيم Ideologeme :

والتي أتت به إلى الساحة النقدية (جوليا كريستيفا)، ويترجمه كل من (فريد الزاهى) و (الرحوتى عبد الرحيم) باعتماد الصيغة المعربة بناء على ورود أصلها وعمله ونشاطه فى العربية، والذى استقر وشاع على (الأيديولوجية Ideology)، والتي تتمتع بتصورات مختلفة، فيردها (مجدى وهبة) إلى (علم الأفكار) الذى يدرس الأفكار والمعانى وخصائصها وقوانينها وعلاقتها بالعلامات التى تعبر عنها والبحث عن أصولها بشكل خاص، ثم هى تطلق على التحليل والمناقشة لأفكار لاتطابق الواقع، فى حين أنها عند (ماركس) عبارة عن جملة من الآراء والمعتقدات الشائعة فى مجتمع ما دون اعتداد الواقع الاقتصادى^(٢٣٧). بينما (زكى بدوى) يحصر تصورهما فى "نتائج عملية تكوين نسق فكرى عام يفسر الطبيعة والمجتمع والفرد ويطبق بصفة دائمة"^(٢٣٨). وحينما يتحدث (صلاح عبد الصبور) عن حياته فى الشعر يعتبر من الخطأ ألا نرى فى الفن إلا بناء أيديولوجياً، أى صورة فكرية

للبناء الاقتصادي في المجتمع، ويستخدم المصطلح استخداما ماركسيا بمعنى فلسفي لتبرير الأوهام والأخطاء^(٢٣٩). أما (سيزا) فتعرف (الأيدولوجية) على أنها مجموع العقائد والأحكام الوهمية التي تغلف الحقيقة والتي يسلكها الفرد دون دراية بوهيميتها^(٢٤٠)، لتتفق بذلك مع أحد تصورات اللفظ الأشيع عند (مجدى وهبة). أما عند (عبد السلام المسدي) المذهبي يجاوز الأيدولوجي كتجاوز النظرية العلمية في شمولها المعرفي بما يخرج عن مناط العلم الذي تتدرج فيه^(٢٤١)، ليستقر الأمر لديه كما هو عند (زكى بدوى) على عقائد وأحكام تغلف سلوك الفرد الفكري، أيما كانت، سلبا أو إيجابا، شأنها في ذلك شأن المذهبي.

غير أن التصور الجامع المانع عند (سيزاقاسم) يضعنا على أعتاب ذلك المعنى به الجذر لمصطلح (أيدولوجيم)، وواضح - إلى حد ما - رضا العربية عن الصيغة المعربة للمصطلح، حتى وصل إلى درجة من الشيوع يصعب معها زلزلة الثوابت، ومضيعة الوقت في البحث عن صيغة عربية بديلة، فهذا أوان ولى بالنسبة لاستقرار المصطلح في ساحة النقد الأدبي، وإنما نعى بتثبيت الأصول، والحفاظ على نسقية الفكر، وتوحيد التوجه، بدرجة واحدة، ولم تقل نظرية المصطلح النقدي بهدم ما شاع واستقر؛ اتكاء على ما فعله العرب الأقدمون مع التعريب بعد بلوغ الحاجة القاهرة إليه، ولسنا الآن بصدد دراسة هذه الحاجة فيما شاع واستقر، حتى وجد مصطلح (كريستيفا) طريقا ممهدة لبلوغ غايته في صورته المعربة المتكأة على الأصل المعرب من (أيدولوجية) إلى (أيدولوجيم)، على اعتباره وحدة واحدة تعنى بوظيفة ربط بنية أدبية ملموسة (رواية مثلا) ببنى أخرى (خطاب العلم، مثلا)^(٢٤٢)، أو كما تقول (جوليا كريستيفا) "وسنطلق على تقاطع نظام نصي معين (ممارسة سيميائية معينة) مع الملفوظات (المقاطع) التي سيق عبرها في فضائه أو التي يحيل إليها في فضاء النصوص (الممارسات السيميائية) الخارجية اسم أيدولوجيم الذي يعنى تلك الوظيفة للتداخل النص التي يمكننا قراءتها "ماديا" على مختلف مستويات كل نص تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية"^(٢٤٣). وعلى هذا الأساس يصدق التصور - إلى حد كبير - في اعتباره وحدة فكرية جامعة للنص لتصبح (رحلة المعراج) أيدولوجيم النص في قصيدة (قراءة) لمحمد عفيفي مطر، وتصبح (هجرة الرسول) بمعطيات النص الديني والتاريخي؛ أيدولوجيم النص في قصيدة (الخروج) لصالح عبد الصبور، وهكذا، على أن يلتقى التصور المصطلحي (للايدولوجيم) مع

(الأيدولوجيا) فى المعتقدات والأحكام التى تحكم فعالية النص الأول بالضرورة (الأيدولوجية) فى النص الإبداعى والتى تتبدى فى الفضاء الشعرى للنص على الرغم من مجرد تقاطعها معه، أياما كان، نصا دينيا، أو تاريخيا، أو اجتماعيا، ليصدق التصور المصطلحى، على الرغم من اعتماده الصيغة المقترضة التى يمكن أن تقينا الكثير من التداخلات الضبابية للتصور باضطراب الصوت الدال، وتصبح فى الوقت نفسه امتدادا طبيعيا لتصور أسبق، قيلت فيه كلمة التواطؤ والشيوع، فاستقروا استقرت معه المفاهيم دون أدنى تعسف أو ارتياب أو سوء نهج، اتكاء على فلسفة النظرية المطروحة، وعلى ما قالت به الجماعة من أهل التخصص فى الحفاظ على الشائع والمستقر، ثم قالت به اللغة ذاتها فى منحى الحفاظ على التواصل الفكرى بأدنى سبل الاتصال، بغية تنقية أجواء التصورات من كل ما يشوبها من ضبابية.

وهكذا تنحو قضية (أصل الترجمة أصل الوضع) منحى موضوعيا فى احتواء فعاليتها فى معترك الترجمة واستوائها على المعرفية والسياقية دون الحرفية - والتى قد تصبح جزءا من المعرفية - على أن تكون لهذه المعرفية مالها فى الحفاظ على نقاء اللغة وخصوبة روافدها، وما عليها إنما هو لها فى قدرتها على تنقية أجواء التصور، والمحافظة على الأصول والثوابت، واحترام رأى الجماعة فى التواطؤ والشيوع، لتصبح الحاجة إلى المعرب أو المقترض بدرجة لا تقل أهمية عن الحاجة إلى العربى الفصيح حسبما يقع التصور على صوته الدال، وإيماننا بجوهر اللغة فى تحقيق التواصل؛ إيجابا باعتماد سلالته النقية؛ أو سلبا باعتماد التصور فى صيغة أجنبية لها من الانسجام ما يحقق لها البقاء والاستواء على اللسان العربى. وانطلاقا من حاجتنا الماسة إلى ضرورة نقاء الفكر واحتواء التصور؛ كانت قضية (أصل الترجمة أصل الوضع) إحدى القضايا الفعالة بحق فى قضايا المصطلح النقدى.

ثالثا : الحرفية وإغفال الحقل الدلالي

التجربة - الموضوع - المضمون - المعنى - التيمة - الموتيفة

تتبع هذه القضية من الاتكاء على دلالة المعنى الحرفي للترجمة دون تبيان الخلط الناشئ عن ذلك حال وقوع المصطلح في دائرة الحقل الدلالي المنقول إليه، والتي تتطلب استيعابا معرفيا تاما بذلك الحقل الواقع فيه المصطلح، فاللفظ الجديد الوافد قد يقع على صوت دال للتصور ذاته أو أن التصور يكون قد سبق طرحه في معترك التداول، وفي كل الأحوال فإن هذه القضية تعني بالخلط الناشئ عن القصور المعرفي بمصطلحات الحقل الدلالي المنقول إليه بما يؤدي إلى نوع من اللغط في تداول المفاهيم.

وهذه الظاهرة تختلف عن ظاهرة الاضطراب المصطلحي في المنبع، في أن الأخيرة على الرغم من وقوعها أحيانا على اضطراب الحقل الدلالي إلا أنه حقل المنبع وليس الحقل المنقول إليه، أما الأولى فيحكمها التوجه المعرفي بالساحة النقدية العربية، فهي من ثم تتكى على الأصل المعرفي أيضا، وتمثل فيه حلقة الوصل بين الثقافات المختلفة والثقافة العربية كضرورة ملحة على دائرة الاتصال المعرفي للفكر المجرد الذي يحقق بؤرة الارتكاز في نظرية المصطلح النقدي المتمثلة في فك الارتباط بين الدوال والمدلولات. وفي الوقت ذاته فإنها تختلف أيضا عن ضبابية المصطلح في الحقل الدلالي والتي ترد إلى اللغة بين المعيارية الاصطلاحية وعموم الدلالة - كما سيأتي بعد - كقضية صوت دال تعتمد تحديد التصور والصوت الدال معا من خلال تحديد مصطلحات الحقل الدلالي ككل، فهذا الحقل ككل هو وسيلة تحديد الصوت الدال وتصوره، في حين أنه في قضية الحرفية وإغفال الحقل الدلالي فإن هذا الحقل فيها يصبح مجرد مرجع معياري للترجمة لتفادي الخلط واعتماد أسس الاصطلاح.

ولأن الحقل المعرفي المتخصص للنقد الأدبي يعني بالإفصاح والإبانة لوحداته المعرفية كشفرات مصطلحية تحقق ما أمكن علمية النقد باعتناق ذاتية الأدب؛ فإن جانبا من عناصر تكوين العملية الإبداعية يخضع للعديد من النظريات التي ترى من المفاهيم ما قد يتباين فيها التصور من مترجم إلى آخر، فقط، لمردودها الذاتي، لتسمح هذه الذاتية النقدية، بقدر غير يسير من تمثيل الترجمة الحرفية لمصطلحات إن صحت منفردة فهي قد لا تصح حال تداخلاتها في حقلها

الدلالى حول المفهوم أو التصور، وحينما تأتى عملية الترجمة فإنها تستوجب التوفيق بين المدخل والمدخل عليه بمراعاة تصورات الحقل الدلالى ككل؛ وليس باعتبارها حالة متفردة لمصطلح أوحد منفصل، لذا وقع على الترجمة وحدها القول الفصل فى تحديد الحدود والفواصل بين التداخلات المختلفة، الوافدة فى تضاعيف البناء الفكرى، والثوابت المعرفية الآخذة فى الصعود والارتقاء المصطلحى قيد بيئة الحقل الدلالى فى لغته الأصلية، والتي قد ترد فى بعض أحوالها إلى ترجمات سابقة أيضا.

ثم إن هذه القضية تجسد أطروحات نظرية المصطلح النقدى فى تمثل فعاليتها آلية الوضع وأسس الاصطلاح، ليس باعتبارها عرضا ولكن باعتبارها أصلا وجوها فاعلا تنبع منه القضية ذاتها؛ لأنه - ببساطة - لو استطاع المترجم من خلال السلطة المعرفية القدرة على احتواء الحقل المعرفى؛ لوقعت أسس الاصطلاح لديه وقعا ميسورا، وما وقع الاضطراب الناشئ عن القصور المعرفى بمداخلات الحقل الدلالى التصورية.

ونمثل لهذه الظاهرة بمصطلحات : (التجربة - المعنى - الموضوع - المضمون)، (التيمة)، (الموتيفة)

- التجربة - الموضوع - المضمون - المعنى^(٢٤٤) Experience, Subject matter, Content, Meaning

ثمة حدود فاصلة قد تتماهى بعض الشئ بين تصورات كل من التجربة والمضمون والموضوع والمعنى، فى عدم تمثلها آلية الوضع وأسس الاصطلاح، ولعل استخدامها كإشارات لغوية هو أحد الأسباب التى أدت إلى حدوث ذلك التماهى أيضا، أما جوهر الاضطراب فمرده إلى استخدام هذه الأصوات الدالة كمصطلحات حارت تصوراتها بين التصورات فى المنبع كتصورات مصطلحية وتصورات الترجمة التى تباينت إلى حد يسمح بقدر من التداخل فى هذه التصورات فى مجال النقد العربى.

وقد عرض (مجدى وهبة) لمصطلح (التجربة Experience) على أنها "المعرفة أو المهارة أو الخبرة التى يستخلصها الإنسان من مشاركته فى أحداث الحياة أو ملاحظته لها ملاحظة مباشرة وهى غير التجربة التى تعنى التداخل فى مجال الظواهر للكشف عن فرض من الفروض أو للتحقق من صحته

(Experiment)^(٢٤٥)، ولا أخال هذا التصور يصل إلى حد الجمع والمنع الاصطلاحي بقدر ما هو أحد تصورات الإشارة اللغوية الذي يمكن أن تنشط على أساسه دون اعتبار لنوعية المعرفة وتقنية المهارة وفاعلية الخبرة، وهي أمور يعنى بها حقل الأدب المعرفي، حتى إذا ما تحدث (مصطفى ناصف) عن أهداف المجتمع يستوجب عليه أن يعنى "بما يسمى في المصطلح الأوربي باسم التجربة لذات التجربة"^(٢٤٦)، ويقول "وربما كان الاستعمال المبكر للفظ التجربة بمعناها الاصطلاحي في دوائر البحث الأوربي في اللغة العربية علامة من علامات الثورة على البلاغة"^(٢٤٧)، ثم يقصر المصطلح وتصوره على المجال الإبداعي بـرد استعمال الكلمة إلى المحاولة وحسن التأتى والبراعة في الأداء، ثم يؤكد على أن الكلمة لم تقتصر على الخواطر والأحاسيس التي يمارسها المتأمل دونما تحققه في دنيا البراعة في الأداء^(٢٤٨)، ومن ثم فالمصطلح يرتبط بمجال الإبداع الفعلي، وليس مجرد التأمل أو الخبرة الحياتية التي تحدد الرؤية الكونية أو الرؤية الفنية لينسحب التصور بذلك من صوت دال إلى آخر ويتميع المصطلح.

والتجربة قد تكون تجربة جمالية أو إبداعية عامة، حتى أن (شكري عياد) يحدثنا عن التجربة الجمالية التي تتميز عن لذات الحواس بصفتي الشمول والبقاء وكأنه يعنى (العمل المنتج)^(٢٤٩)، وكأنها أيضا تمثلا تصوريا مطلقا لكافة الصنوف الإبداعية في مجال الفن؛ إلا أن التصاقها بالشعر كان من القوة التي استحوذت على حدود التصور، لتصبح هذه (التجربة الشعرية) عند (صلاح عبد الصبور) مشاعر معيوشة بحواس الشاعر ووجدانه تمتد إلى الممارسة العقلية لاتخاذ موقف من الكون والحياة، ليلتقى بذلك، مع عموم تصور (وهبة) إلا أنه يحدد هوية المصطلح بانتمائه الفلسفي فيقول "وكثيرا ما نقع أسرى الفهم الضيق لكلمة (التجربة) التي هي بدورها مصطلح نقدي حديث لم يجر على السنة نقادنا القدماء، فنتصور أن مدلولها هو التجربة العاطفية الشخصية وحدها، مع أن التجربة بالمعنى الفني والفلسفي قد تعنى كل فكرة عقلية أثرت في رؤية الإنسان للكون والكائنات فضلا عن الأحداث المعاصرة التي قد تدفع الشاعر أو الفنان إلى التفكير"^(٢٥٠)، وهذا الفضل هو ما أضافه (صلاح عبد الصبور) للتصور، ليتكى المصطلح - حتى الآن - على : خبرة معرفية عند (وهبة)، حسن تأتى وبراعة في الأداء أو منتج عند (مصطفى ناصف)، ثم هي دوافع إلى التفكير أو الإنتاج الإبداعي عند (صلاح عبد الصبور).

وسوف أنقل مرة أخرى عن (سى دى لويس) ماكتبه (ريلكه) إلى (مولته لوريدبرج) "وليست الأشعار، كما يتصور الناس، ببساطة، مشاعر إنها تجارب . ولكتابة بيت واحد على المرء أن يرى مدنا عديدة، وأناسا، وأشياء ومع هذا فلا تكفى الذكريات فالإنسان ينسى هذه الذكريات عندما تكون كثيرة وعلى المرء أن يملك الصبر لاستعادتها . وعندما تتحول إلى دم فى داخلنا، لنرى ونشير، لا يمكن أن تميز من أنفسنا - آنذاك فقط - قد يحدث فى ساعة نادرة جدا تشرق الكلمة الأولى من القصيدة، فى وسطها وتتطلق منها" (٢٥١).

وهنا تأتى فعالية تصور (التجربة الشعرية) على اعتبار المخزون الثقافى، والدافع النفسى، والمنتج الإبداعى، فى نهج متصل لا ينفصل عند حد دون آخر، على أن ما أخذ على الفصل وقع على الاضطراب؛ فى تداخل تصورات مصطلحات أخرى مثل (الموضوع) الذى يعنى عند (وهبة) بما يدور حوله الأثر الأدبى سواء أدل عليه صراحة أو ضمنا . ويستعمل هذا المصطلح الآن لدى علماء اللغة بمعنى أضيق هو الفكرة الجوهرية للمؤلف أو القضية العامة التى يدافع عنها الأثر الأدبى" (٢٥٢)، ونلاحظ الترجمة عن Theme، فى الوقت الذى تترجم فيه (ألفت كمال) Subject matter ترجمة سياقية بـ (الموضوع) أيضا، كما تفصل بينه وبين المضمون Content، كما فعل (بان موكارفسكى) (٢٥٣)، ذلك الذى يقممه (وهبة) فى الموضوع Theme، ثم يترجم مصطلح Apocryphal البعيد كل البعد عن التصور بـ (موضوع) أيضا (٢٥٤)، والأمر ذاته ما فعله مع مصطلح Topic ليترجمه إلى (الموضوع) كذلك، وفى صياغة تصوره يعتبره "الفكرة أو إحدى الأفكار التى يتناولها الكلام بالتعليق أو الجدل" (٢٥٥)، فهناك فكرة يدافع عنها الأثر الأدبى بمعنى (الموضوع Theme) وهناك فكرة يتم تناولها بالتعليق والجدل بمعنى (الموضوع Topic)، كما أن هناك Subject matter غير Content، فالأولى بمعنى موضوع مجسد ظاهر بجانبه اللغوى المادى (موضوع بحث أو كتاب)، والثانى مستتر قد يرد إلى السياق الدلالى، ولا ندرى لأى منها يمكن أن ننسب (الموضوع) عند (الشنطى) حينما يصبح "الحركة الداخلية التى تقسم الذات وتعيد توحيدها" (٢٥٦)، وهل يستعصى ذلك التصور على أن يختلف عن تصور (التجربة الشعرية)، هذا على خلاف (الموضوعى) الذى هو نقيض للذاتى والذى يبعد هو الآخر عن تصور (الموضوع) Theme، Subject matter والذى استخدمه (صلاح

عبد الصبور^(٢٥٧)، و(شاكر عبد الحميد)^(٢٥٨)، و(سعد مصلوح)^(٢٥٩)، وفند قضايا
تصوره (عبد الحميد إبراهيم)^(٢٦٠).

والموضوع هو صورة فكرية مجردة ينتمى فى الشعر إلى الدعامه التى
تستند إليها فكرة القصيدة، كما أنه "حقيقة عامة تفسر نفسها خلال لغة خبرة
الشاعر"^(٢٦١)، وفى كل الأحوال فإنه يصبح جزءا لا يتجزأ من تصور (التجربة
الشعرية) ككل، وفى الوقت ذاته فإنه يختلف عن (المضمون) فى إتكاء الأخير على
المستوى الدلالى؛ بينما يقع الأول على المعنى المباشر، وهذا ما يمكن أن يفهم من
سياق حديث (بان موكارفسكى) عندما يتحدث عن الوظيفة الجمالية للغة الشعرية
ويقول "قلغة الشعر لا تهدف إلى التوصيل؛ لأنها معنية - أساسا - بإبراز العناصر
الجمالية، بحيث يتوارى المضمون . وعلى هذا فكلما كان المضمون أماميا، كما هو
الحال فى بعض الأعمال الأدبية قل إمكان الشعر"، وتفتن (ألفت كمال) إلى خاصية
جوهرية فى المضمون حينما تستدرك قائلة "وبهذا ينفى موكاروفسكى أية علاقة
لمضمون عمل أدبى بالواقع الخارجى عن اللغة داخل العمل نفسه، ويؤكد أن
المضمون جزء من الجانب الدلالى للعمل وليس شيئا خارجا عنه"^(٢٦٢).

ذلك فى حين أن (المضمون content) يعنى عند (وهبة) "المعانى
والخواطر التى يرمز لها بالألفاظ والصيغ الأدبية"^(٢٦٣)، وهذا التصور لا يمنع أن
يدخل (الموضوع) فى إطاره، ولا يجمع تحته آلية استنتاج المضمون، أو تحديد
المستوى الواقع فيه خلف ستائر الألفاظ، وهل هو عالة على المعنى أم على الدلالة؟
وإذا عول على المعنى - كما يقول - فعلام يعول الموضوع إذن؟!

ثمة تصدع واضح فى التصور عند (وهبة)، وإن وقع (المضمون) على
الموضوع المنتخب والمعالج من خلال رؤية فنية كونية تمثل فلسفة الشاعر ومدى
خبرته الفنية بتفجير الطاقة الدلالية للنص التى لا تفرط فى بروز حدود له يمكن أن
يستوى على مشارفها (الموضوع)، وهى قدرة تتفاوت من نص إلى آخر، ومن
مبدع إلى آخر، وهذا ما يسمح بالتداخل المشروع بين كل من (الموضوع) و
(المضمون) و(التجربة الشعرية)، لتتصل هذه التجربة مرة أخرى بالموضوع من
حيث كونه صورة فكرية مجردة تنتمى إلى حدود المعنى المطروح، وهو معنى فى
الأساس بالفكرة التى ترتبط بالمخزون الثقافى، والدافع النفسى فى تمثيل التجربة،
كما تتبدى فى المنتج (القصيدة) فى سياق المعنى، فهو يرتبط إذن بأصول
(التجربة) الثلاثة . أما المضمون وإن وقع على البنية التحتية فى النص فإن مرده

إلى الدلالة ليتداخل في تكوين التجربة حينما يجسدها فعلا حيا ونتاجا طبيعيا لإشارات ذلك المخزون وفعاليتها من خلال الدافع النفسى ليتمثل هو الآخر مراحل التجربة . وعلى خط مواز بينهما يقع المعنى Meaning حاملا هو الآخر آلية فعاليتها عند (أدونيس) في قوله "المعنى يتكون، ينشأ في الكلام، في ممارسة الكتابة، في صيغ هذه الكتابة، في حضورها الشكلى على الورق . فالمعنى لاحق لاسابق، إنه يبدأ مع النص وبه وفيه"^(٢٦٤)، ثم يعرض له (أحمد عبد المعطى حجازى) فيؤكد على اشتماله الموضوع والمضمون، فهو "كل ما يشارك في خلق المعنى من نشاط عقلى وجدانى يسعى لأن يكون مدركا لذاته، قابلا لأن يدركه الآخرون"^(٢٦٥)، ثم يعتبره التجربة الحية الشاملة، ولكنها ليست التجربة الشعرية بالطبع، لأن هذه الحيوية مردودة إلى النص (المنتج) والذى هو أحد مكونات التجربة الشعرية - كما سيأتى بعد قليل - أما المعنى عند (مجدى وهبة) فهو لا يختلف تصوره كثيرا عن ذى قبل وإن كان هو الأصل والأكثر تحديدا، فهو "إيماء [الرموز] اللفظية وعلاقاتها النحوية إلى أشياء موجودة في العالم الخارجى أو إلى أفكار ووجدانات مشتركة بين الناس جميعا"^(٢٦٦)، ولأن مدار الأمر على المتلقى أيضا؛ فإننا لوعدنا بالذاكرة إلى ما قاله (الجرجاني) عن المعنى لوجدناه يحصره في إطارين : الأول هو معنى الكلام المباشر والثانى هو معنى المعنى المعول على (الكناية) و(الاستعارة) و(التمثيل)^(٢٦٧)، وهو بذلك يحدد مجال فعالية الأول في اتصاله بمادة الموضوع، والثانى في اتصاله بالبنية التحتية التى تفضى إلى المضمون، وعلى الرغم من انحصار المعنى الأول في غير لغة الشعر باعتبارها لغة (لاتعنى ولكن تكون)؛ فإن اتكائها على دعامة الفكرة تجلّى أمر الموضوع بالرغم من غياب فعاليتها المباشرة، أما اللغة الثانية والتى عليها ينبنى مدار الخطاب الشعرى؛ فإن المعنى الذى يجليها يصبح هو الآخر قاسما مشتركا فى المضمون، لذلك وقع على (المعنى) احتواء (الموضوع)، و(المضمون)، وقد يصل إلى مشارف التجربة الحية فى إدراك التجربة/ القصيدة، والتى تجسدت فعلا حيا بين يدي المتلقى .

وإذا رد (المعنى) إلى العينية والقصدية فإن كل ما يعنى هو، وكل ما لا يعنى هو معنى أيضا، لأن للكينونة فى حد ذاتها معنى، إنه - أى المعنى - إحدى حالات التواصل التى تنبنى اللغة بتقنياتها التواصلية المختلفة على تحقيق مراميها، وكلما ارتقى الخطاب ارتقت الوسيلة، وكلما ارتقت الوسيلة ارتقى معها التواصل الذهنى بآليات يحدوها التباين قدر استواء المرسل والمستقبل على حدود شفرتيهما،

الأمر الذى يضع المعنى على سبل مستويات مختلفة للتواصل تبدأ من معنى الكلام المباشر - المستوى الأول عند الجرجاني - وتنتهى - إن كان ثمة نهاية لها - عند حدود اللامعنى الظاهري، وليس ثمة شفرة صحت معياريتها لا معنى لها، لأن هذا (اللامعنى) هو فى حقيقة الأمر معنى مقصود، ولكن عند مستوى ذهنى ونفسى معين يتباين فيه البشر، ولأنه أيضا ربما أن كان ذلك (اللامعنى) هو أحد تحولات (الشفرة) التى قد تكون سياقاً فيما بعد، ولعل ذلك ما حدث حينما جاء النقاد إلى الشاعر وقال له لم تقول مالا نفهم فرد عليه الشاعر ولم أنت لا تفهم ما أقول؟!!

وحتى المثال الذى استند إليه (عز الدين إسماعيل) فى قصور نظرية (معنى المعنى) عند (الجرجاني) عن احتواء (المعنى الثالث) كما فى عبارة (فكرة خضراء بلا لون)^(٢٦٨) يمكن فض اشتباكها بقراءتها (قراءة تفكيكية) وفق توجهات (القارئ المبدع) على أنها فكرة لما تزل غضة، أو بكرا، أو لم تنضج بعد، فليس لها لون أو هوية أو تميز أو شبه، ومن ثم يمكن أن تجرى عليها مجريات المعنى الثانى عند (الجرجاني) على سبيل الكناية أو الاستعارة، كأحد تفسيرات معنى المعنى، وهذا التفسير القرائى لا يمكن وصفه بالصحة لأن هذا الوصف يتضمن وصفه بالخطأ^(٢٦٩)، وهذا عرف من الأعراف التفكيكية.

أصبح (المعنى) على حالة من المراوغة إذن، وفق توجهات الفكر النظرى المجرد الذى يحكم نظرية المصطلح النقدي، ولكنه فى كل الأحوال يصبح له نصيب من زر الغبار فى وجه التصور الذى يجمعه بالموضوع والمضمون والتجربة، فتتماهى حدود التصورات بين المضمون والموضوع عند البعض، ثم المضمون والتجربة عند الآخر، ولولا اعتماد فعالية (الميتالغة) عند (أحمد عبد المعطى حجازى) لتداخل أيضا تصور المعنى فى تصور التجربة.

ولم تكن الترجمة على وفائها بتحديد الصوت الدال أو التصور فى تبيان هذه التداخلات، حتى أن (الموضوع) ظل على حاله من التيه بين Topic, Apocryphal, Subject matter, Theme، فى الوقت الذى يحمله التصور على أبرز تصورات الإشارة اللغوية للصوت الدال فى العربية كاسم مفعول لـ (وضع) مردودا إلى فعالية المرسل فى حين يرد (المضمون) إلى فعالية المستقبل، أما (المعنى) فيشترك بينهما، وأما (التجربة الشعرية) فحال ردها إلى الأصل بعد إيانته مصطلحات حقلها الدلالى أن تأتى اصطلاحاً على لسان (محمد غنيمى هلال) باعتبارها "الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التى يصورها الشاعر حين يفكر فى

أمر من الأمور تفكيراً ينم عن عمق شعوره وإحساسه . وفيها يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتي وإخلاص فني . والتجربة الشعرية يستغرق فيها الشاعر لينقلها إلينا في أدق ما يحيط بها من أحداث العالم الخارجي، فتتمثل فيها الحياة وألوان الصراع التي تتمثل في النفس، أو في الفرد، إزاء الأحداث التي تحيط به^(٢٦٩)، ولعل اللجوء إلى الوصف هو ما أودى بالتصور إلى ذلك الاتساع، وأهمل في الوقت ذاته مداخلات مصطلحات الحقل الدلالي، في حين يقول عنها (السعيد الورقي) إنها "تجربة فنية، وإنها تعني بشكل عام بالانفعال الشعري الذي تولده الاستجابة للدوافع المثارة في القصيدة"^(٢٧٠)، لينحصر التصور في إحدى مراحلها وحسب، الأمر الذي يستقر عند (مصطفى عمر) على الأساس ذاته في كونها "تجربة شعورية تجسد عواطف الشاعر وانفعالاته كما أنها تعبر عما يمر به من مواقف وأفكار"^(٢٧١).

ولما كانت (التجربة الشعرية) مردودة إلى الشعور والتوجه النفسي؛ فإنه من قبيل اعتماد الأصول اللجوء في هذا الصدد إلى (علم النفس) حيث نجده معني بتحديد مراحل الفكر المبدع بأربع، الأولى تشمل الاستعداد والتأهب باستقبال المؤلف للأفكار وخضوعه للتداعيات العابرة، والثانية تعني ب بروز فكرة عامة أو حال شعري يتكرر بطريقة لا إرادية، والثالثة تتبلور فيها الفكرة المراوغة، وفي الرابعة تنسج هذه الفكرة وتفصل^(٢٧٢). ومن ثم يمكن أن تعتمد هذه التجربة مراحل ثلاث، الأولى : ما قبل الهزة أو ما قبل الانفعال، والثانية : مرحلة الانفعال وإحداث الهزة، والثالثة : مرحلة الاستجابة بالقصيدة . لتشمل على هذا الأساس منابت القصيدة وماضيها، ومثيرات حاضرها، وانتهاء بميلادها كائناً حياً، ليصبح تصورُها منحصراً في :

مجموعة الدوافع التي تدخل في تخليق النص الشعري، ابتداءً بالتكوين الثقافي والوجداني لدى الشاعر، ومروا بالهزة الحاضرة، والتي تستدعي هذا التكوين وتشكله في صياغات وتشكيلات فنية جديدة، وتتسع لتحتوي تصورات الموضوع والمضمون والمعنى، من حيث ارتباط أيهم بالمبدع والهزة الأولى التي نخلت منه القصيدة .

على أن يكون التوجه الطبيعي لكشف أغوارها هو الرحلة عبر القصيدة أياما كان التوجه المنهجي .

- التيمة Theme :

هذا ولما نزل القضية متصلة مع مصطلحات الحقل الدلالي التي اعتمدت الترجمة الحرفية دون اعتماد مصطلحات الحقل الدلالي الواقع فيه الصوت الدال والتصور . ولما استقر هذا الحقل على تصورات الموضوع، والمضمون، والمعنى، والتجربة الشعرية، كنتاج طبيعي للطرح النقدي العربي، والذي لا تفلت أصوله أيضا من التداخل مع الثقافات الأجنبية؛ فإننا حينما نقرأ مصطلح Theme - الذي لم يصح فيه تصور (وهبة) عن الموضوع - يجب أن نعي أولا تصوره ثم نبحت له عن صوت دال، وحتى إذا ما وصلنا إلى الحاجة القاهرة فليس ثمة مفر من الاقتراض أو التعريب . وعلى هذا الأساس نواصل مناقشة القضية مع مصطلح Theme، علنا ندرك أبعاد فعالية الترجمة حال إغفال الحقل الدلالي .

والتصور الذي يطرحه (الموضوع) - بناء على ما سبق - يمكن أن ينحصر في الصورة الفكرية المجردة التي تنتمي إلى حدود المعنى المطروح في النص، بينما مصطلح Theme كان قد استخدمه (أرسطو) كأحد ستة جوانب للشعر، ويقول (حسن البنا عز الدين) نقلا عن (فراي) إن معناه الفكرة Thought التي هي موضع الاهتمام الأولى للمقالات والقصائد الغنائية^(٢٧٣)، في الوقت الذي يرد أصله (محمد عناني) إلى الموسيقى^(٢٧٤)، أما ترجمته فأنحصرت بين الفكرة أو الموضوع عند كليهما؛ إلا أن الأخير يشير إلى تفريق (برنس) الذي يفصل بين الفكرة Theme والموضوع Motif، وهذه إضافة جديدة يضيفها (عناني) للمصطلحات الأجنبية التي تم ترجمتها بالموضوع، وهي مرة أخرى Subject (Subject - motif - Apocryphal - theme - topic - matter . علما بأن التصور المطروح للموضوع لا يتسق مع أي منها سوى Subject matter كموضوع للبحث أو الكتاب، والتصور في شكله التجريدي يمكن أن ينسحب إلى النص الإبداعي أيضا، غير أن هذا النشاط التصوري واقع في منطقة عمل الصيغة الأجنبية كإشارة لغوية، في الوقت الذي يمكن أن ترقى فيه الصيغة العربية إلى درجة المصطلح، ونحن نعني في هذه القضية في الأساس بالاضطراب الناشئ عن المدخل على ما استقر وشاع، ولم يتم الفصل مثلا في مصطلح Theme إلا على حساب اضطراب ما هو مستقر كنتيجة طبيعية لتداخل تصورات الحقل الدلالي، حتى أن (المسدي) يحاول أن يجمع خيوط القضية فيطرح مصطلح (الأغراض) وكيف كان في استخدامه العربي محددًا على خلاف التداول الأجنبي الذي شاعه في كافة الحقول الإبداعية

كخط يستوجب الفصل بما يؤكد مصداقية نظرية المصطلح النقدي في عموم فعاليتها، ثم هو يرد إلى (الأغراض) مصطلح (Theme) الذي ينتمي إلى اللفظ اللاتيني "تايما" ويعنى الشئ الذي نضعه، ومنه تدفق المعنى النقدي الذي يشمل في نفس الوقت دلالة الغرض الفني ودلالة المحور الذي يندرج ضمن تصنيفات نقدية متفق عليها^(٢٧٥)، حتى اشتقت منه الفرنسية مصطلح (التايماتيك) كمنهج يباشر النصوص الأدبية بالكشف والتقديم^(٢٧٦)، ثم يعرض (المسدي) لمحاولات استخلاص الصوت الدال للمصطلح والتي انحصرت في (التيمة)، (الموضوعية)، (الغرض)، (المحور)^(٢٧٧)، والأخير هو ما تستخدمه (سيزاقاسم) بالإضافة للصيغة المعربة^(٢٧٨)، وهذا ما يمكن أن يضاف أيضا إلى (الفكرة) و(الموضوع).

والآن : فلنتأمل ما صاغه (ديفيد كريستال) من تصور عن مصطلح Theme : 'هو مصطلح يستخدم في اللغويات كجزء من تحليل بنية الجمل (وتركيبتها الموضوعية): وهو لا يشير إلى مادة موضوع الجملة (معناها في الحديث اليومي) ولكن إلى الطريقة التي يميز بها المتحدث الأهمية النسبية لمادة موضوعه، وتعرف على أنها المكون الأساسي الأول للجملة'^(٢٧٩).

ولعل (كريستال) بذلك يكون قد حسم القضية، ولا أحسب أن هذا التصور يمكن أن يتسق مع أي من تصورات المصطلحات العربية المطروحة كمقابل له، كما أحسب أنه قد وصل إلى حد الشيوع النسبي بصورته الدالة المعربة (تيمة)، الذي يصبح معه البحث - دون جدوى - عن مقابل عربي ضربا من العبث، وإنما نفعل ذلك حفاظا على حدود تصورات باقي مصطلحات الحقل الدلالي، وتجنبنا لذلك الاضطراب الصاخب المصاحب لهذه المحاولات اليائسة.

ولربما كان ذلك هو الدافع وراء احتفاظ (سيزاقاسم) بالصيغة المعربة (ثيمات) في حديثها عن ثيمات شعرية القص^(٢٨٠)، وعند (محمد عناني) بتصورها الصحيح في الإلحاح طول الوقت على (تيمة) من لاتهم إلا بالرجال في طرح (مارجوري) لنصها الإبداعي^(٢٨١)، أما (صلاح عبد الصبور) فيحاول استخراج (التيمة) من الأسطورة ليطرحها في تجربته الخاصة^(٢٨٢)، بينما (جابر عصفور) وإن استخدم الصورة المعربة ذاتها إلا أنه يترجمها إلى (عنصر موضوعي) على اعتبارها "قنة دلالية تقع في نص أو مجموعة من النصوص المتعددة داخل مجال الأدب (مثل تيمة الموت، أو الحب إلخ)^(٢٨٣)، وهذا التصور يمكن أن ينتمي أيضا لتصور (كريستال)، أما الصوت الدال (عنصر موضوعي) فأعتقد أن (جابر)

طرحه من قبيل الإبانة والتوضيح، وليس من قبيل الاصطلاح لأنه لا يحدو تصور (كريستال) عن (التيمة) كتصور جامع مانع.

هي إذن (التيمة Theme) وليست (ثيمة) كما قالت بها (سيزا) ليس من قبيل اختلاف النطق وصحة هذا من ذاك، وإنما من قبيل التقاء هذه الصيغة مع صيغة عربية صحيحة هي (تيمة) من (تيم)، وهي الشاة تذبح في المجاعة، وهي الشاة تكون لصاحبها في منزله يحتلبها، وهي من تيم بمعنى تيمه الحب أى استولى عليه^(٢٨٤). وقد يشترك اللفظ العربي بأحد تصورات صوته الدال مع الصوت الدال المعرب للمصطلح بتمثل مدى ما تيم به المتحدث من أهمية نسبية لمادة موضوعه حتى أصبحت (تيمة) وكأنه متيم بها، ثم هي (التيمة) تبقى على إلحاحها في التجلى في النص كما تدر الشاة (التيمة) الحليب لصاحبها، وهذه مصادفة لم تبين على آلية إثبات التهمة أو نفيها بالباطل، وإنما تستند إلى ركائز تعبر بالصوت الدال من شاطئ الإنجليزية إلى شاطئ العربية، لتؤكد مشروعية الصيغة - على الأقل - فى صوتها الدال بالقياس على صيغة عربية أخرى وإن اختلفت معها فى تصوراتها الدالة فيبقى لها حق التمتع بمعيارية الاشتقاق والقياس. وهذه حالة استثنائية أخرى، تشابه إلى حد كبير ما حدث مع مصطلح (شفرة Cipher)، ليصادف اعتماد الصيغة المعربة ما يقابلها فى العربية، فتأخذ منها معيارية (الصوت الدال)، ويمكن أن تضيف إليها حينئذ - من غير جور أو تعسف - تصورا جديدا للصوت الدال فى صيغته العربية. وتلك حيوية للغة العربية تحتوى بها أهم قضاياها المعاصرة.

- الموتيفة Motif :

استطاعت الأصوات الدالة الموضوع، والمضمون، والمعنى، والتجربة، فى حقلها الدالالى من خلال أطروحات النقد العربى أن تتجاوز حدود الإشارة اللغوية وتصل إلى حد التصور المصطلحى، وشأنها شأن كل المصطلحات، إذا وقع أحدها على اضطراب فذلك ليس معناه إخراجه من دائرة الاصطلاح أو إهمال تصوره وفعاليته، وحينما تقع الترجمة مستحدثة تصورا جديدا، أو صوتا دالا استقر وشاع بالفعل على تصور آخر؛ فإنه يصبح ضربا من العبث، وإثارة لفتنة الاضطراب المصطلحى التى تقضى بدورها إلى اضطراب الفكر وهز الثوابت وضبابية الرؤية، وفى ذلك قد تنافس المتنافسون حال غياب معيارية الأصول وأسس الاصطلاح وسلطة المعرفة، ورأينا ما حدث مع مصطلح (تيمة Theme)

الذى أغفلت الترجمة تماما حقله الدلالى فى كل من العربية والإنجليزية أيضا، وعلى شاكلته يقع أمر مصطلح (Motif) .

وكان (محمد عنانى) قد رادف بينه وبين مصطلح (Theme) حتى أنه يحيلنا فى ثبته المرجعى للمصطلحات إليه بعدما ترجمه إلى (الموضوع المادى) ليصبح تصويره عالة على (تيمة Theme)^(٢٨٥)، وكان الله فى عون (الموضوع) الذى حمل على ظهره مالا حصر له من تصورات، وشبيه بالأمر ذاته ما فعله (مجدى وهبة) حينما ترجم المصطلح إلى (الموضوع الدال) غير أنه قد احتكم إلى تصور أفاض عليه بالأصوات الدالة - الواقعة فى منطقة التصور للمصطلح ولا تقع على صوته الدال بما يحسب له كاحتياجات توضيحية - فقال "هو موضوع أو حدث قصص أو شخصية أو فكرة أو عبارة تكرر فى أدب ما أو مآثرات شعبية معينة"^(٢٨٦) . وامتدت فعاليات الأصل بعد ذلك لتؤتى أكلها على ما هو عليه من هضم عسير، فتتجلى الترجمة بـ (الموضوع الرئيسى) عند (أحمد عثمان)^(٢٨٧)، وعلى صيغة الجمع (موتيفات) = (موضوعات) عند (حامد أبو أحمد)^(٢٨٨)، أما (فردوس البهنساوى) فتحتوى التصور فى الصوت الدال وتترجم (Litmotif) إلى الأفكار الإيحائية المتكررة^(٢٨٩) .

وعزفا على الوتر ذاته يترجم (زكى بدوى) المصطلح بـ (الفكرة الرئيسية) ثم يقول عند تصويره - فى مجال الفن - بأنه "موضوع أو عنصر مرئى فى عمل فنى يتكرر عادة فى التصميم حيث يتردد فى أشكال أو طبيعية أو فى الأسلوب كما توجد الفكرة الرئيسية فى الأعمال الأدبية أو الموسيقية"^(٢٩٠) . وعلى الرغم من استمرارية الإلحاح على الخلط فى الصوت الدال بالموضوع أو الفكرة؛ فإن التصور هنا يمكن أن يضيف إلينا سمة جديدة تكفى على كون (الموتيف) عنصرا مرئيا، ولعل ذلك ما يجعلنا نتوقف قليلا حتى نحتوى التصور علنا نصل إلى التمييز بينه وبين تصور مصطلح (تيمة Theme)، فإذا وقع الأخير على الطريقة التى تميز الأهمية النسبية لمادة الموضوع عند المتحدث والتى تحكم المكون الأساسى للجملة وتنعكس فى الوقت ذاته على فئة دلالية معينة، كتجسيد فعال لهذه الأهمية؛ فإن هذه (التيمة) تصبح عالة على الدلالة وتحمل سماتا من التكرار المضمونى الثابت للبنية المجردة فى النص، مثل تيمة الحب أو الحزن أو الموت، أما (الموتيف Motif) فهو عالة على (الموضوع) (الأممى) المحدد - عند بان موكاروفسكى - وهو فى كل الأحوال نمط دلالى متكرر ظاهر الوضع سواء

أكان موضوعا أو حدثا قصصيا أو شخصية أو فكرة أو عبارة أو كلمة فى أدب ما أو نص ما . ونمثل لذلك بنص (قراءة) لـ (محمد عفيفى مطر) حين تظهر فيه موتيف Motif عبارة "سلام هى حتى مشرق النوم سلام" بشكل تكرارى ظاهر الوضع تنويعا على (تيمة Theme) (نورانية التراث وتردى الحاضر) كمضمون دلالى مجرد، بما لا يصطدم أو يختلط بتصوير (الأيدولوجيم) سابق الطرح فى هذا النص وهو (المعراج) .

ولأن المجرد مطلق فهو أعم وأشمل من المادى الظاهر محدد الأبعاد، لذا وقع عند (حسن البنا) مصطلح (التيمة Theme) على النسب، و(الموتيف Motif) على الظعائن؛ اتكاء على أن "الموتيف جزء من موضوع (تيمة) رئيسة"^(٢٩١)، وكلأن (التيمة) تحمل إيقاعا مركزيا أعم وأشمل من (الموتيف) التى تصبح نوعا من العزف على هذا الإيقاع يفضى إلى درجة من التميز، ونظرا لأن الموتيف (النمط التكرارى الظاهر) أو العنصر الواضح المتميز الذى يمكن فصله فى تصميم الصورة أو النحت فى مجال الفنون^(٢٩٢) لها أيضا فعاليتها الدلالية فى النص؛ فإن البعض راح يعتبر هذه (الموتيف) نواة أو محورا فكريا^(٢٩٣)، والآخر يترجمها إلى النغمة الدلالية الأساسية عن Letmotif^(٢٩٤)، كما هو الحال مع (الموضوع الرئيسى) لمصطلح (تيمة)، ولعل فى ترجمة (عنانى) بـ (الموضوع المادى) قصدا إلى المحدد والظاهر، فى حين يؤكد (جابر عصفور) على التأصيل للمصطلح فى انتمائه إلى (الموسيقى) ليعنى - كما يقول بالتقريب - (اللحن المميز)^(٢٩٥)، وهو ما يمكن أن يتفق مع ما يفضى إليه التصور .

ويبدو أن اتكاء (الموتيف) على الظاهر والمحدد أفضى إلى فعالية (المعنى) الأول - عند الجرجانى - حتى جعل البعض يترجم (Motif) إلى معان^(٢٩٦)، ويبدو أيضا أن (كمال أبو ديب) يضيف صوتا دالا جديدا حين يقول "إن تناول أدونيس، مثلاً، للقطعة (الجرح) واستخدامها فى عدد كبير من قصائده، يحيل هذه اللفظة إلى متخلل جذرى (Motif) فى عمله"^(٢٩٧)، وهذا الصوت الدال ينبئ على مالا يوائم طبيعة وضع (الموتيف Motif) فى مقابل (التيمة Theme)، فى وضعها الظاهر والمحدد، والذى جعل (أبو ديب) يلمح إلحاحها على النص؛ بل كل نصوص المبدع، وهى إن أفضت إلى التخلل الجذرى فيما بعد باعتبار فعالية الدلالة؛ فإن ذلك لا يعطيها الحق فى ذلك المنح الذى ينتمى فى الأساس إلى وضعية مصطلح آخر فى حقلها الدلالى ويعمل فى تصوره هو (تيمة) .

ومن التصور ندرك أننا أمام الضرورة القاهرة، فلا مفر إذن من اعتماد الصيغة (المقترضة) (موتيف) وذلك ما فعله (سمير سرحان)^(٢٩٨)، غير أنني أقترح أن تكون (موتيفة) - على سبيل التعريب - تأكيداً على اتصالها التصوري بمصطلح (تيمة) سابق الاعتماد، وهي في صيغتها (المؤنثة) غالباً ما تتصل بوصف (الظاهرة) (المؤنثة) أيضاً فترضى حاجة السياق إلى الاتساق، ثم هي خصوصية دلالية فاعلة في النص تطمح إلى ملمح جمالي في التشكيل يتسق مع لذة اكتشافها، وذلك ما نتفق فيه مع ما استقر عند كل من (شكري عياد)^(٢٩٩)، و(صلاح فضل)^(٣٠٠).

الواضح إذن أن القضية تمثلت إلى حد كبير جوانب الطرح النظري لنظرية المصطلح النقدي في مدى تأثير غياب الأصل المعرفي واعتماد الترجمة مع إغفال الحقل الدلالي المنقول إليه الصوت الدال أو التصور، وثبت إلى حد كبير فعالية هذه القضية في آلية الوضع واعتماد أسس الاصطلاح حتى بات لنا ظاهراً اعتماد مصطلحات الحقل من خلال تجليات فعاليتها الكائنة فيما بين أيدينا منها، وارتقت فعاليتها عن الإشارة اللغوية حتى شكلت نسقاً تصورياً يحفظ لها معيارية التواطؤ والشيوع. ولما وقعت على الترجمة مسئولية التداول تبينا إلى أي مدى وصل الاضطراب في التصورات والأصوات الدالة، على أن النظرية في طرحها للقضايا لاتأبه أن تفارقها إلا وقد استقرت أمثلتها المطروحة على أصواتها الدالة وتصوراتها، وهذا ما يجعل التمثل الموضوعي ينتمي في الأساس إلى تقنية تداول وفق أسس ومفاهيم معيارية يمكن أن تسرى على باقي المصطلحات الواقعة في إطار القضية ذاتها.

رابعاً : الخلط فيما يستوجب الفصل

الهرمينوطيقا Hermeneutics

بين التفسير والتأويل

تنويعاً على تداعيات القضية السابقة، تأتي هذه القضية على ما هي عليه من خصوصية تبيان الحد الجامع المانع للتصور الذى يختلف اختلافاً جوهرياً باختلاف الصوت الدال المحتوى على سبيل الترادف فى الإشارة اللغوية، فيقع الخلط طوعاً لما وقع عليه فى لغة المنبع، فى الوقت الذى تتمتع فيه اللغة المنقول إليها بتباين فعال فى منطقة التصور لما هو خارج حدود الاشتراك التصورى للمترادفات .

وتتصل هذه القضية أيضاً بمدى الاشتباك الواقع بين الصوتين الدالين المتوهم ترادفهما فى التصور على عدة اعتبارات، أهمها مدى التأثير الفعال للتصور المصطلحى فى مجاله التطبيقى وفقاً للأساس النظرى الذى تشكل على أساسه التصور، ثم مدى فعالية المصطلح فى اللغة المنقول إليها بكل ما يحمله من موروث ثقافى وتميز دلالى يرتبط إلى حد كبير بآلية التفاعل بين التصور الموروث والتصور الواقع عليه من ثقافة أخرى؛ تحتم فعاليته طبقاً لمعاييرها، تلبية لحاجة التواصل العلمى، وتحقيق دائرة الاتصال الفكرى، وفق التغايرات النظرية المطروحة فى الحقل المعرفى للنقد الأدبى، ومالم تقع الترجمة على إشارة لغوية بكر أو تزوجت التصور الأوحد بما يجمع الموروث بالمستحدث على توجه دلالى واحد؛ فإن ثمة خلطاً واقعاً لا منجى منه إلا بحتمية الفصل بين ما استقر وشاع على توجه دلالى معين فى حدود تصورات الصوت الدال، وما ينبغى إضافته من تصور جديد لا يلتقى إلا مع إشارة لغوية دون أخرى على الرغم من ترادف الإشارتين اللغويتين، وبمعنى آخر، فإن ما يتوهم فيه الترادف بين الإشارتين اللغويتين ليس إلا التقاء على تصورات معينة لكليتهما ولكن ليس من بينها الالتقاء على التصور الأوحد الذى وقع عليه المصطلح، ليصبح الترادف باطلاً فى احتواء الترجمة .

وتتمثل النظرية بذلك تحقيق أطروحة الأصل المعرفى كأصل فعال يطمح إلى تغاير دعوب، ينهض على لذة الاكتشاف، وتمثل المعارف المتطورة، والمتجلية عن نهضة الفكر البشرى فى نظرية الأدب، وما دامت هذه النظرية على حالها من التغاير؛ فإن ثمة حالة من التوتر المصطلحى سوف تعترى حقله المعرفى المتخصص مالم تقع أيدينا على مفجرات القضايا . ولما كانت الترجمة هى بوابة

الانفتاح على ثقافات العالم قديمها وحديثها؛ فإن أى جرح فيها يستوجب التطهير أولاً بأول حالة افتقادها مناعة المقاومة، ولا شك أن حرفيتها وإنكار تقنيات الحقل الممرنى فى كل من اللغتين - المنقول منها والمنقول إليها - هو ما سوف يؤدى إلى تقيح جراح النقد الأدبى وإصابة خلاياه الرئيسة بالدمار .

وإذا ما انصبت قنبايا الترجمة على المنبع فى القضايا الأولى، وبعض الثانية، وبعض بعض فى الثالثة؛ فإنها تتصرف تماماً فى هذه القضية إلى اللغة المنقول إليها .

تواصل مع اعتماد آلية الوضع وتحقيق أسس الاصطلاح، فقط، لأن الخلط ناشئ عن إهمال دلالة المقابل المصطلحى ليس من قبيل تحديد التصور بقدر ما هو تجنباً للمغالطة الناشئة عن الترادف كخصوصية ثقافة ولغة مقابل . أما إذا نشطت آلية بعض فعاليات هذه القضية فى اللغة المنبع فسوف تحال فى هذه الحالة إلى قضية (الاضطراب المصطلحى فى المنبع)، لتصبح خصوصية هذه القضية هى احتواء الحقل الدلالى المتخصص ككل لإماطة الغموض والاضطراب عن تصورات المصطلحية على الجملة .

ونمثل لهذه القضية بمصطلح (Hermeneutics) ووقوع الترجمة على تشابه مصطلحى (التفسيرية) و(التأويلية) كترادفين ينتقلان من الإشارة اللغوية إلى المجال المصطلحى دون مراعاة لنواميس الانتقال وشرائع الحدود .

- التأويلية Hermeneutics :

يتمتع هذا الصوت الدال فى الإنجليزية كإشارة لغوية بمعنى التفسير أو التعليل أو الشرح^(٣٠١)، ويردنا (محمد عنانى) إلى أصل الاشتقاق فى اللغة اليونانية من كلمة (Hermeneuein) وهى فعل بمعنى يفسر، أما استعمالاته فى اللغة الأصل فتدور حول مترادفات التعبير To express، والشرح To explain، والترجمة To translat، أما أول كتاب وقع فيه المصطلح فكان (محاورات أفلاطون)، ثم بعد ذلك عند زينوفون Xenophon وأرسطو Aristotle، ويقول (عنانى) "إن الكلمة وثيقة الصلة بأحد آرباب اليونان وهو هيرميس Hermes الذى نعرفه فى الآداب الأوربية باسم رسول الآلهة، لكنه كان كما يقول المختصون إله "الهوامش" و "الحواشى"، وهى الكلمات الحديثة لما كان يقع على تخوم أى منطقة، أو أى نص أو كتاب، وله مهام كثيرة مثل إرشاد الموتى إلى العالم السفلى، وهو رب الرقاد والتحول، وابتسام

الحظ والثراء المفاجئ والكلمة وثيقة الصلة بكلمة Hermetic التى تعنى السحر أو الغموض أو ما يستعصى على الإفهام أو الخبئ الدفين، المشتقة من (هيرميس)، ويقال إنها مشتقة من الترجمة اليونانية لاسم الإله المصرى تحوت Thoth - وهو Hermes trismegistus وهو المؤلف الأسطورى لنصوص الأسرار والسحر ولا علاقة لها بشبيبتها Hermit (الناسك) المشتقة من eremites اليونانية التى تعنى (الصحراوي) أو المقيم فى الصحراء^(٣٠٢).

والواقع أن رد أصل الكلمة إلى (تحوت Thoth) الإله المصرى القديم، أو إله القمر المتخذ هيئة طائر (أبى قردان)، وكان المركز الرئيسى لعبادته مدينة (هرموبوليس)؛ يصبح وثيق الصلة بالإله الذى "سيطر على كل ما يتعلق بالثقافة الذهنية، مثل : اختراع الكتابة، وفصل اللغات"^(٣٠٣)، فضلا عن ذلك كانت له امتيازات أخرى تقترب إلى حد كبير من تصورات الإشارة اللغوية للكلمة فى اليونانية، "فقد جعلته براعته فى الهيروغليفية والألفاظ الإلهية ساحرا مريعا يستطيع تحويل أى شئ يريد إلى أية صورة يشاؤها وذلك لمعرفته بقوة الكلام الخلاقة"^(٣٠٤)، إنه إله الكلمة الإلهية، والكاتب الأعظم وحامى السحرة الذى يعرف جميع النصوص اللازمة لشفاء المرضى . وعلى الرغم من ذلك فيبدو أن اللفظ اليونانى هو الذى ألقى عليه بظلال دلالاته وليس العكس كما يرى - بتحفظ - (عنان)، فقد شبه الإغريق (تحوت) بهرميس - كلقب أو اسم شهرة كما نقول الآن - وتمتع أيضا باسم Trismegistos (أى العظيم ثلاث مرات) بنجاح مدهش فى الأدب (الهيرميسى)، ومع ذلك فإن الأفكار التى عبرت عنها الرسائل فى منطقة البحر المتوسط مشتقة من مذهب التوفيق السكندرى وليس من اللاهوت المصرى القديم الذى أطلق عليه (تحوت) اسمه وحسب^(٣٠٥). وذلك ما يدلنا على إمكانية عمل ذلك التصور فى أحد تصورات الصوت الدال اليونانى Hermeneuein، أما (جابر عصفور) وإديث كريزويل، فيردان الصوت الدال إلى الإله (هرمس) الرسول المقدس للآلهة اليونانية، والذى كشف اللغة والكتابة وزود بها البشر^(٣٠٦).

هذا هو أصل الكلمة كإشارة لغوية، أو كمصطلح عند (أفلاطون) و (أرسطو) فما الذى أقض مضجعها وقفزبها فى ذاكرة الفكر المعاصر؟ وهل فى صحتها من غفوتها اتكاء على فعاليات تصوراتها الأصولية؟

أم أن هناك توجهها فكريا نظريا كمدلول فى رحلة بحثه عن صوت دال وقع على الكلمة؟ وبمعنى آخر، هل المطروح للجدل والمناقشة هو كلمة

(Hermeneuein) اليونانية، أم كلمة (Hermenutics) الإنجليزية، أم مصطلح (Hermeneutics)؟!

إننا حتى الآن لم نبرح الأصل ومنطقة عمل تصورات الكلمة كإشارة لغوية في المنبع، أما (جابر عصفور) فيقول بفعالية عمل المصطلح برده إلى أصله اليوناني على اعتباره "مصطلحا يونانيا الأصل يشير إلى عملية التفسير وقد ارتبط المصطلح بعلم تفسير النصوص الدينية وتأويلها، في نشأته"^(٣٠٧)، وهذا هو التصور المصطلحي القديم الذي يتفق عليه (عناني) أو على الأقل يتقارب فيه تصوره مع تصور (جابر) حين يقول "أما موقع التفسيرية من النقد القديم وما كان يسمى بفقه اللغة (الديني) فهو بمثابة القلب النابض؛ إذ كان القدماء يفرقون بين الدراسة النصية Textual study التي تشبه ما نسميه اليوم بـ (التحقيق والنشر) وبين التفسير الذي يقع عليه عبء تفهم النص أو إفهامه للجمهور أما النقد الأدبي عند القدماء فهو مرحلة تالية للتفسير، وكانت غالبا تتضمن إصدار الحكم على النص ... وقد استمرت عبر العصور محاولات استخدام التفسير [التأويل] لتأويل الكتب المقدسة"^(٣٠٨)، وعلى هذا الأساس يمكن أن يتجرد تصور المصطلح عن الإشارة اللغوية ليرقى إلى التصور الأوحد والمحدد لتحقيق (التفسير) الذي يأتي كترجمة تصح إلى حد كبير في احتواء التصور عن الصوت الدال Hermeneutics. أما أن يقفز المصطلح في ذاكرة الفكر المعاصر لتصور آخر وفق التوجهات النظرية الحديثة، فإن ثمة مغالطة واقعة من التقاء التصورين على الصوت الدال العربي (تفسيرية).

ويشير (جابر عصفور) إلى أن المصطلح قد اتسع مدلوله مع فلسفة علم الظواهر (الظواهرية Phenomenology) وأصبح - الآن - مجالا معرفيا يصل بين علوم متعددة، تتلاقى فيما بينها حول مشكلات [التفسير]، من منظور العلاقات التأويلية التي تصل بين النص المفسر والمفسر، والأنظمة التي تقوم عليها عملية التفسير أو التأويل^(٣٠٩)، وعلى الرغم من إدراك (جابر عصفور) للفارق الجوهرى لتوجه التصور المصطلحي بين الفكر القديم والفكر الحديث، وعلى الرغم من إدراكه أيضا لاتكاء التصور الحديث على (فلسفة الظواهر) التي تعنى في الأساس بالتجربة الإدراكية للحواس، والتي تأتي فعاليتها من جانب فردى واحد هو القارئ، وأن (عملية التفسير) تعتمد الجانب التوضيحي بين مفسر ومفسر إليه، فإنه يصبح من الغبن العطف على سبيل الترادف بين (التفسير) و(التأويل) إذا ما أمكن

انصراف الأول إلى التصور القديم، والثاني إلى التصور الحديث، وهذه غاية لم تتسرب من بين أيدينا بعد.

ويطرح (سامح فكرى) فى ترجمته لمقال (سوزان بينيت) فكرة أن أول من استخدم هذا المصطلح - يقصد فى التوجه الحديث - الفيلسوف الألماني (فيلهلم ديلتاى Dilthey) (١٨٣٣ - ١٩١١) "وذلك ضمن محاولاته - التى سبقتها محاولات (شليمر ماخر) - لاستحداث علم لفهم وتأويل النصوص (الهرمينوطيقا)؛ ويعنى هذا المصطلح - كما طرحه ديلتاى - أن فهم النص ينطوى على علاقة جدلية دينامية بين النص فى مجمله Totality وفى أجزائه. إلا أن هذا المصطلح اكتسب حديثاً على يد بول ريكور معنى جديداً إذ قصد به "ريكور" Ricoeur العلاقة الجدلية بين (المماسفة) - [من المسافة] Distanciation القائمة بين النص وقارئه، باعتبار أن النص هو نتاج لحظة تاريخية وسياق اجتماعى مغاير لتاريخية Historicity القارئ من جهة، وبين (الملاءمة Appropriation) أو التخصيص الذى يسبغه القارئ على النص فى إطار قراءته وفهمه الخاص له^(٣١٠)، ولعل ما يطرحه (ريكور) هو ما يقع كأساس من أسس (البنويوية) التى حلت محل (الوجودية) كما تقول (إديث كريسويل) وتؤكد الحقيقة ذاتها عند (ريكور) "الذى حاول أن يقصر تعريف الهرمينوطيقا على تفسير اللغة الرمزية فى بادئ الأمر ولكنه حاول بعد ذلك أن يربط الهرمينوطيقا بالنصوص المكتوبة، مركزاً على مشكلة اللغة نفسها، بعد أن كان يقصر نظره على أبنية الإرادة أو رمزية الأسطورة وحسب"^(٣١١).

وهذا ما حدا بالتصور ليتحول من (الظواهرية) إلى (البنويوية) - دونما تحديد ملامحها أو الوقوف بين قواعدها بل إننا نجد فعالية التصور الحديث قائمة على أصولها فى (الظواهرية) واستمرت مع (البنويوية) كمنهج قرائى مواز لـ (العلاماتية)، حتى أن (سيزا) تفرق بين هذه الموازاة فى أن (العلاماتية) تسعى إلى تعريف العلامات التى يبدعها البشر وتصنيفها وتحليلها، أما (الهرمينوطيقا) فتسعى إلى كشف الطرق التى تمكن من فهم النصوص، "ومن الوهلة الأولى يمكن أن نتبين أن السميوطيقا أعم، لأنها تتعامل مع جميع أنواع العلامات، أما الهرمينوطيقا فإنها ألصق بالنظام الفردى. ولكن فى الأساس نجد أن العلمين هما فى الواقع تطوير لعملية القراءة، وتقنين لها، وطرح لجميع المشاكل المتعلقة بها"^(٣١٢).

نفهم الآن أن المصطلح في تطوره الحديث منهج قرائى يعتمد تجربة الذات والحواس فى (الظواهرية)، وينصب على اللغة والتراكيب فى (البنوية)، ثم يصير توجهها فرديا فى قراءة النصوص المبتدعة فى إطار اللغة الطبيعية، وفق منحى (العلاماتية)، ولنا أن نستنتج أن هذا التصور هو ما سوف يستقر عند (القراءة التفكيكية) على أصولها ومنهجها الذى يطيح بالمعنى السلطوى ويبحث فى الكينونة بتحقيق ذات القارئ أو ميلاد (القارئ المبدع) الذى لا تستقر قراءته عند حدود معينة، أو تتفق مع قراءة أخرى، ليصبح القول بترجمة المصطلح إلى (التفسيرية) - التى تهتم بالمعنى السلطوى لدى المبدع وتنهض على العلاقة الجدلية بين المفسر، والمفسر، والمفسر له - ضربا من الرجم بالمغالطة.

وعلى الرغم من أن (محمد عنانى) من القائلين بترجمة المصطلح إلى (التفسيرية)؛ فهو الذى يؤكد هذه الحقيقة فى توجه التصور حين يقول "ولن نستطيع أن نتفهم الخطوة التالية فى تطور البنية إلى ما بعد البنية والتفكيكية إلا على ضوء ما يسمى بالتفسيرية أو الهرمانيوطيقا Hermeneutics"^(٣١٣).

يتسق التصور إذن إلى حد كبير بين المصطلح فى الأصل اليونانى والترجمة إلى (التفسيرية)، فى حين أنه فى تصور الحديث فى الإنجليزية يتسق مع الترجمة إلى (التأويلية) حال وقوع الصوتين الدالين العربيين على اختلاف للنشاط الدالى، وهذا أيضا مرجأ فيه القول قليلا، إلا أن ثمة أساسا جوهريا فى التصور يحتم ضرورة الفصل فى تصور المصطلح حين الترجمة تفاديا للخلط الواقع للتصور فى لغة المنبع. وهذا اعتبار أول، أما الاعتبار الثانى؛ فإن مرده إلى قضية الترجمة ذاتها التى تعتمد تصورا مصطلحيا للتفسير، وهو على الرغم من اتساقه بعض الشئ مع التصور المصطلحى القديم للهرمينوطيقا إلا أنه يقع على صوت دال آخر فى الإنجليزية هو Explanen، وهو ما قال به (زكى بدوى) ووقع عنده تصوره على "زيادة التوضيح وإزالة اللبس. ويتخذ التفسير فى التاريخ جملة صور، كصورة الرواية، والأنماط، والترتيب العلمى للأحداث"^(٣١٤)، والأغرب أن مصطلح (التأويل) المزمع إفراده لاحتواء التصور العربى للمصطلح (هرمينوطيقا) بتصوره الحديث، يضعه (مجدى وهبة) مقابلا لمصطلح Interpretation الذى اعتبره (عنانى) أحد توجهات المعنى للإشارة اللغوية hermeneuein - فى اليونانية التى تعنى الترجمة Interpret، والذى أصبح الآن

مقصورا على الترجمة الفورية^(٣١٥)، ثم ترجمة (عز الدين إسماعيل) بعد ذلك إلى (التفسير) كما سيأتى بعد.

واستبياننا لتفادى الخلط الناشئ عن استخدام مصطلح (التفسير) فى الترجمة لمصطلحات عدة، نجده حتى الآن مستخدما فى ترجمة Explanation, Hermeneutics، ثم يضيف إليه (وهبة) Exegesis كترجمة ثالثة للصوت الدال نفسه (التفسير)، ليقع بذلك على احتواء ثلاثة مصطلحات أجنبية، ثم يقول (وهبة) فى تصوره للصوت الدال الأخير "١- عند قدماء الرومان : تأويل الأحلام، وأقوال الهاتف الإلهى، والطيرة والألغاز، ٢- شرح النص وتأويله تأويلا تحليليا، ويطلق خاصة على تفسير نصوص الكتاب المقدس"^(٣١٦)، وواضح إلى حد كبير مدى عناية التصور بما وقع عليه الصوت الدال Hermeneutics عند اليونان فى تصوره القديم. غير أن (وهبة) لم يدعنا نرحل قبل أن نعثر على ضالتنا التائهة لديه، فيعود لي طرح مصطلح Hermeneutics ويترجمه إلى علم التأويل، ويعتبره "١- دراسة المبادئ المنهجية فى تأويل النصوص وخاصة الدينية منها، ٢- تأويل نص ما (وخاصة الدينى منه) وحل رموزه، وكشف مغزاه، ٣- وفى علم اللغويات الحديث : نظرية تأويل رموز لغة ما بوصفها ترمز إلى عناصر ثقافية معينة"^(٣١٧)، وواضح هنا أيضا مدى تأثر المصطلح بالتصور القديم، ثم وقوعه على الضبابية فى التصور الحديث.

وفى كل الأحوال فإن ما وقع عليه كل من (وهبة)، و(زكى بدوى) أو دى بنا إلى خلط غير معهود فى تناول الفكر المصطلحى الذى يقع جوهره على الإفصاح والإبانة والحصر والتحديد لكل من الصوت الدال والتصور، ولاشك أن هذا الخلط بين الأصوات الدالة الإنجليزية Exegesis, Hermeneutics, Explanaton، والعربية التفسير، والتأويل، ثم بين تصوراتها بما يبتعد إلى حد كبير عما سبق تبياناه وتحديده؛ يجعل من الغبن بأى حال من الأحوال الخنوع إليها واعتماد أصواتها الدالة وتصوراتها. وذلك هو الاعتبار الثانى لضرورة وحتمية الفصل بين تصورى (التفسير) و(التأويل).

وفى تقديرى، أن ما وقع من خلط بين (التفسير) و(التأويل) فيما سبق، وكذلك ما هو كائن عند (أنطوان طعمة) فى ترجمة المصطلح بالتفسير والتأويل فى الآن ذاته^(٣١٨)، هى القناعة المصطلقة بما استقر عند علماء اللغة بمرادفة أحدهما للآخر، ولكن إذا فهمنا المرادفة على أنها مشاركة فى أحد تصورات الصوتين

الدالين في الإشارة اللغوية، فمعنى ذلك أن باقى تصوراتهما قد تقع على الاختلاف، ومن ثم يمكن لأحد هذين الصوتين الدالين حين نشاطه في المجال المصطلحي أن يرتقى إليه بتصور لم يطابق فيه الثانى، وكذلك ما يمكن أن يحدث للثانى فيختلف عن الأول، ومن ثم كانت أهمية الترجمة في توجهاتها المعرفية والسياقية دون الحرفية لتحقيق هوية المصطلح وتحديد الصوت الدال بدرجة لا تقل أهمية عن تحديد التصور . ومن أجل ذلك كانت لنا هذه الوقفة مع ما تقوله اللغة، وموقف القرآن كنص دينى من كل من (التفسير) و(التأويل) عسانا نحقق الاعتبار الثالث في ضرورة الفصل، وهو المعنى به خصوصية الثقافة الأصولية في اللغة المنقول إليها واعتبارات التخصص الدالى . ونود أن نؤكد أنه أيا ما كان التوجه فهو بحث في الإشارة اللغوية التى قد تتضارب دلالتها أو تتسق مع التصور المصطلحي في اللغة المنقول إليها، وهذه معيارية يمكن أن تضاف إلى خصوصية هذه اللغة .

والسؤال المطروح الآن، هل بالفعل نقول العربية بالتأويل كمرادف للتفسير؟ وإذا ما كان الجواب بالإيجاب فهل يمكن أن نقول تأويل القرآن بدلا من تفسير القرآن؟ ثم هل كان للقرآن موقف من ذلك؟ إن ظاهر القول فى (التأويل) كلفظ يأتى فى مواضع عدة فى القرآن الكريم فيما يخص إمطة الغموض عن القول أو الرؤيا بفك (رمزيتها) إلى دلائل محددة من قبل من لديه خصوصية العلم بذلك، كما وقع فى سورة (يوسف) الآيات (٦، ٢١، ٣٦، ٣٧، ٤٤، ٤٥، ١٠٠، ١٠١)، كما يقع اللفظ على حسن التفقه فى القول والعمل على اعتبار ذلك حدود منتهى الفعل كما فى سورة (النساء) (٥٩)، ثم يقع لفظ (تأويله) فى باقى الآيات التى وردت بها مادة الكلمة^(٣١٩) على حدود منتهى الفعل أو القول، وذلك ما يمكن أن نتوقف عنده مع (القرطبي) إزاء قوله تعالى "فيبتغون ما تشابه منه ابتغاء الفتنة وابتغاء تأويله"^(٣٢٠)، لنتكئ على ما قاله (أبو العباس) من أن متبعي المتشابه لا يخلو أن يتبعوه ويجمعوه طلبا للتشكيك فى القرآن، وإضلال العوام أو طلبا لاعتقاد ظواهر التشابه، كما فعلته ظواهر المجسمة الذين جمعوا ما فى الكتاب والسنة مما ظاهره الجسمية حتى اعتقدوا أن البارئ تعالى جسم مجسم أو يتبعوه على جهة إبداء تأويلاتها وإيضاح معانيها"^(٣٢١)، وكأن اللفظ مرتبط بالتحديد الانطباعى الذاتى عن الشئ وفق عقيدة ما . اما (أبو إسحاق الزجاج) فيقول فى معنى "ابتغاء تأويله" "إنهم طلبوا تأويل بعثهم وإحيائهم، فأعلم الله جل وعز أن تأويل ذلك ووقته لا يعلمه إلا الله"^(٣٢٢)، ليصبح التأويل هو القول الذى يحده نهاية المعنى .

ويمكن حصر تصورات اللفظ بذلك في إمطة الغموض عن القول بتحديد المعنى بدلائل معينة أو مقصودة، وحسن التفقه والإدراك في القول والعمل، والتحديد الانطباعي الذاتي المردود إلى عقيدة ما، ثم تحديد منتهى المعنى، وذلك على الرغم مما يقوله (القرطبي) من أن "التأويل يكون بمعنى التفسير" ثم يعود مرة أخرى ليفصل بينهما فيكون التأويل "بمعنى ما يؤول الأمر إليه • واشتقاقه من آل الأمر إلى كذا يؤول إليه، أي صار"^(٣٢٣)، ويواصل (القرطبي) حديثه فيقول "وقد حده بعض الفقهاء فقالوا : هو إبداء احتمال في اللفظ مقصود بدليل خارج عنه • فالتفسير بيان اللفظ - [أي حصر المرادفات] - والتأويل بيان المعنى"^(٣٢٤)، أو ما وراء اللفظ، أو المعنى الثاني عند (الرجزاني) • ولاشك أن كل هذه مجرد تصورات تعمل في مجال التصور للإشارة اللغوية، ولكن يمكن أن يتضح من خلالها أن ثمة تصورات لكلمة (التأويل) يمكن أن تلتقى على تصور أوحده يتسق إلى حد كبير مع التصور الحديث المطروح لمصطلح Hermeneutics، وذلك على خلاف (التفسير) الذي يتوقف - حتى الآن - عند حدود التوضيح باستخدام البدائل اللفظية والتوضيح لمستوى المعنى الأول أو الظاهر •

وممن قالوا بالتفسير بمعنى التأويل (ابن الأعرابي) غير أنه عاد وخص التفسير بكشف المراد عن اللفظ المشكل، أما التأويل فقال فيه أنه رد أحد المحتملين إلى ما يطابق الظاهر^(٣٢٥)، ويوافق (ابن الأعرابي) أيضا (أبو العباس أحمد بن يحيى) في الجمع بين التفسير والتأويل كمرادفين غير أنه يضيف إليهما المعنى أيضا^(٣٢٦)، أما (ابن الأثير) فيقول بأن التأويل "نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللفظ"^(٣٢٧)، وهذا ما جعل (ابن منظور) يقول في قوله تعالى "ولما يأتيهم تأويله" أي لم يكن معهم علم تأويله، وهذا دليل على أن علم التأويل ينبغي أن ينظر فيه^(٣٢٨)، وهذا بالتأكيد لابد وأن يختلف عن (علم التفسير) الذي كان قد استقر تصوره عند علماء المسلمين •

ويتضح من الاستقصاء اللغوي أن الترادف قد يقع بين التفسير والتأويل من قبيل اشتراكهما في أحد تصورات المعنى للإشارة اللغوية والواقع على إمطة الغموض عن اللفظ، غير أن ثمة تصورات أخرى يختلفان فيها ترتبط بتقنية الإمطة واحتمالات الحدود التي ينتهي عندها المعنى، وهذا ما جعل التصور يستقر عند (الرجزاني) على مشارف مصطلح التأويل في كينونته كروية بيانية في تصرف القراءة عندما قال "وليس هنا عبارة أخص بهذا البيان من "التأويل"، لأن

حقيقة قولنا "تأولت الشيء" أنك تطلبت ما يؤول إليه من الحقيقة، أو الموضع الذى يؤول إليه من العقل، لأن (أولت وتأولت) فعلت وتفعلت من "آل الأمر إلى كذا يؤول"، إذا انتهى إليه، و(المآل) المرجع^(٣٢٩) وكان (الرجائى) يحد حدود التصور المصطلحى بما اصطفاه من الإشارة اللغوية، لنجد (التأويل) فيما بعد يفلت من معاجم اللغة إلى مصطلحات الفنون بناء على ماسبق طرحه باعتباره لغة الرجوع وكمرادف للتفسير عند الأصوليين، كما يقول (التهانوى)، ثم يقع عنده الظن بالمراد، أما التفسير فهو القطع به، فاللفظ المجمل إذا لحقه البيان بدليل ظنى كخبر الواحد يسمى مؤول، وإذا لحقه البيان بدليل قطعى يسمى مفسرا، وقيل هو أخص من التفسير^(٣٣٠)، وهكذا يحسم (التهانوى) القضية - عودا على بدء - للتصور المصطلحى لكل من (التأويل) و(التفسير)، فى الفصل بينهما، ولنشتم رائحة التصور على استواء عوده فى مصطلح Hermeneutics فى مناهج القديم عند حدود (التفسير)، وفى مناهج الجديد على احتواء (التأويل) • والملاحظة الجديرة بالتوقف والحرية بالإضاءة هى وقوع هذا التصور على جلائه فى أحد معاجم المصطلحات العربية، وهو أحد الركائز الأساسية التى يجب أن يتكى عليها الأصل المعرفى فى احتواء عملية الترجمة •

فلا ضير إذن أن يطلب (أدوار الخراط) (التأويل) فى التذوق مادام مبنيا على الدليل الظنى^(٣٣١)، ولا ضير أيضا من وقوع المعنى الصحيح والوحيد فى الشعر فى دائرة الاحتمالات كما تتطلب لغة الشعر بتعددية المعنى فى إشكالية (صلاح فضل) حول (التأويل)^(٣٣٢)، ولتصدق فى الوقت ذاته ترجمته للمصطلح بالتأويل، وهو ما فعله أيضا (عبد الغفار مكاوى) حينما رد التصور إلى الفعالية الظنية فى "الفهم لروح النص وقراءة ما بين سطوره أو ما تحتها، وإبراز مكنونه الذى أغفله المؤلف، أو اضطر إلى إغفاله أو كتمه أو السكوت عليه"^(٣٣٣)، ثم تندرج حدود التصور والحصر وفض الاشتباك عند (حسن حنفى) ليتفق مع ما سبق أن أكدنا عليه فيقول "قراءة النص بمعنى فهمه تتضمن تفسيره وتأويله • الفهم مباشر بغير ما حاجة إلى تفسير أو تأويل • فإذا استعصى الفهم البدهى المباشر نشأت الحاجة إلى التفسير أى إلى فهم من الدرجة الثانية اعتمادا على منطق اللغة أو توجه النص (السياق) أو ضرورة الموقف أو روح العصر • فإذا ما اصطدم التفسير بمنطق اللغة، وقى توجيه النص، وفرضت ضرورة الموقف نفسها، وعمت روح العصر ظهرت الحاجة إلى التأويل باعتباره إخراجا للفظ من معناه "الحقيقى

إلى معنى "مجازى" لشبهة أو قرينة. أما الشرح فإنه يتضمن كل ذلك : الفهم والتفسير والتأويل. الشرح هو العلاقة بين القراءة والنص، بين الذات والموضوع باعتبارها موقفا معرفيا شاملا^(٣٣٤).

ولم تكن الفطنة لاستبيان أمر المصطلح في الفصل واصطفاء (التأويل) كصوت دال تحذوه الخصوصية الدلالية في ثقافتنا العربية، ثم تمتعه بحد التصور المصطلحي النابع من وردنا الأصولي، ثم قوله الفصل في تجنب الخلط بين الأصوات الدالة في غير العربية، والتي وقعت كلها على (التفسير)، ثم مراعاة التوجه الدلالي إزاء الدلالة القرآنية، حفاظا على توجهاتنا القومية، واستنادا إلى آلية الوضع وأسس الاصطلاح، نقول إنه لم تكن هذه الفطنة واقعة على من قالوا بترجمة المصطلح الأجنبي Hermeneutics إلى (التأويلية)، وحسب، ولا على (حسن حنفي) في حصره الواعي والمنطقي لحدود التصورات المصطلحية أيضا، بل هي تمتد كذلك لما قال به كل من (المسدي)، (عز الدين إسماعيل)، وذلك حينما التفت الأول إلى أن "المقارنة التي صيغت على مستوى المصطلحات العربية والتي ظلت تتوازي مع آلية النقل المحض فتتمثل في محاولة توظيف كلمة (التأويل) وشحنها بهذه الشحنة الجديدة ... والذي قد بهذا اللفظ العربي أن يقوم بديلا اصطلاحيا دقيقا أمران اثنان أولهما ملاءمته المطلقة لكي يكون خير كلمة تؤدي بها مادة لغوية أخرى في اللغة الأجنبية وهذه المادة تأتي ضمن الحقل الدلالي الواسع لسلسلة من المفاهيم كالشرح والتفسير. وثانيهما أن ابتعث هذه المصطلح من مخزوننا اللغوي عبر عملية الإحياء التراثي تجعله موسوما بما كان يرافق اللفظ من إحياءات معنوية ولاسيما عندما شحنت الكلمة بشحنة التهجين على اعتبار أن "ابتغاء تأويل النص" مبعثه اللجاج والمعاندة مع مكابرة تدفع إلى البحث عما قد يتخذ منفذا للطعن في النص، وهكذا أصبح للتأويل في الاستعمال العربي مايدل على أنه قفز على عتبة الفهم السليم واختراق لسنن الإدراك التلقائي"^(٣٣٥). ولنا الآن أن نتحفظ من خلال إجرائية الاستبيان على مقولة (الإدراك التلقائي) حال وقوعنا على حدود التصور أو على الأقل على سمته الجوهرى في ذاكرة علمائنا الأولين نحو تقنية فعالية (الصوت الدال) تقنية مصطلحية تتجاوز حدود (الإشارة اللغوية) عند بعض علماء اللغة وعند كل من (عبد القاهر الجرجاني) و(التهانوي).

أما (عز الدين إسماعيل) فإن الأمر يستوى لديه على عوده في القول الفصل في مواجهة المشكل بفاعلية مصطلح (التفسير) Interpretation كبديل عن مصطلح (الشرح)، بينما صار (التأويل) ترجمة لمصطلح Hermeneutics، وإن ظل على حاله من الاضطراب؛ فإنه يستقر لديه على هذا الأساس مؤكدا حدود

الفصل بينهما والتي تلتقى مع واحد من أسانيد الفصل الأصولية - التي سبقت الإشارة إليها - وتتمثل في مقولة (ابن الأثير) "إن التأويل خاص والتفسير عام؛ فكل تفسير تأويل، وليس كل تأويل تفسير"^(٣٣٦)، هي (التأويلية) إذن، واستوجب الأمر الفصل لاعتبارات الضبابية الواقعة بين التصورات والأصوات الدالة في كل من اللغتين القائمة على أمريهما الترجمة، تمثلاً في اضطراب المنبع، ثم خصوصية فاعلية الأصل في الثقافة العربية بين التصور المقابل للترجمة والصوت الدال الواقع على تخوم التخصص الدالي في قراءة النص القرآني، وما أحدثه ذلك من استبيان لضرورة تحقيق الفصل بين متشابهي ذلك الصوت الدال، تحقيقاً لأسس الاصطلاح، وتوخياً لتجنب مزالق آلية الوضع الناجمة عن الترجمة في آليتها الحرفية دون النفاذ والإيغال في مغاور الحقل المعرفي المتخصص وما يتصل به من معارف تتجاوز حدوده ولا تتجاوز نواميسه وشرائعه التي استقرت هويتها على مداخلات الأصل المعرفي ومدى تمثله وتجليه في تحقيق منحى نظرية المصطلح النقدي.

وتلك هي قضايا الترجمة حسبما تصورت النظرية وافضى التصنيف التطبيقي، وهي في ذلك قد لا تنجو من احتمالات القصور أو التداخل، بينما يشفع لها مدى تمثّل واقعية التوجهات ومصادقية النهج في عنايتها بالفعالية النسبية المؤثرة في القضايا، وهذا في حد ذاته أمر تقديري قد نتباين في التواطؤ عليه؛ إلا أن الأمر الذي لارادله ولا خلاف عليه هو أن الترجمة عنصر فعال في جل قضايا المصطلح؛ بينما يقع ذلك الفصل الصوري للنظرية على مدى الأهمية النسبية لمثيرات القضايا ومدى اتصالها بأصول مصطلح المصطلح من ناحية وأصول النظرية التي تحكم الحقل المعرفي المتخصص من ناحية أخرى.

- ١- محمد عناني، ترجمة المصطلحات الأدبية، مجلة كلية الآداب - جامعة القاهرة، م ٥٦ ع ١ يناير سنة ١٩٩٦، ص ١ .
- ٢- انظر : المصطلح النقدي وآليات صياغته، المسدي، مجلة علامات ج ٨ م ٢ يونيه سنة ١٩٩٣، ص ٧٦، ٧٧ .
- ٣- انظر : قراءة النص، حسن حنفي، مجلة ألف ع ٨ سنة ١٩٨٨، ص ١٩، ٢٠ .
- ٤- انظر : الأسلوب وصلته بعلم اللغة، صلاح فضل، مجلة فصول م ٥ ع ١ سنة ١٩٨٤، ص ٥٥ .
- ٥- انظر : جدلية المصطلح الأدبي، عز الدين إسماعيل، مجلة علامات ج ٨ م ٢ يونيه سنة ١٩٩٣، ص ١٢٢-١٢٣ .
- ٦- انظر : السابق .
- ٧- نتفق بذلك مع مقولة (عز الدين إسماعيل) اتكاء على ما قال به (جاكسون) في تعليقه على ترجمة مصطلحات (سوسير) من الفرنسية إلى الإنجليزية . انظر : جدلية المصطلح الأدبي، مجلة علامات ج ٨ م ٢ يونيه سنة ١٩٩٣، ص ١٤١ - ١٤٢ .
- ٨- انظر : نظرية اللغة الأدبية، خوسيه إيفانكوس، ترجمة حامد أبو أحمد، دار غريب القاهرة سنة ١٩٩٢، ص ٦١ .
- ٩- السابق .
- ١٠- معجم مصطلحات الأدب، ص ٨٧ .
- ١١- تذوق الأدب، مكتبة الأنجلو ط ٣، ص ٨٩ .
- ١٢- معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، ص ٢٦٩ .
- ١٣- المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١٢ .
- ١٤- مدخل إلى السيميوطيقا، ص ٢٤٣ .
- ١٥- انظر : مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة، القاهرة سنة ١٩٩٠، ص ١٧-٢٠ .
- ١٦- انظر : مدخل إلى السيميوطيقا، فريال جبوري غزول، ص ١٤ - ١٥ .
- ١٧- السابق .
- ١٨- انظر : السابق .

19- English Dictionary, B.B.C. Group, Dar Almaarif, P. 1065.

- ٢٠- انظر : لسان العرب، مادة علم.
- ٢١- انظر : أساس البلاغة، الزمخشري، دار الشعب سنة ١٩٦١، ص ٦٥٣ .
- ٢٢- النحل (١٦) .
- ٢٣- انظر : تفسير القرطبي، دار الشعب، ص ٣٧٠٧ .
- ٢٤- انظر : تفسير القرآن الجليل، وزارة المعارف العمومية، المجلد الثاني، ص ١٩٩ .
- ٢٥- انظر : الخطيئة والتكفير، ص ٤٣ .
- ٢٦- انظر : علم الدلالة عند العرب، عادل فاخوري، دار الطليعة بيروت سنة ١٩٨٥، ص ١٤، ١٣.
- ٢٧- انظر: حول إشكالية السيميولوجيا، عادل فاخوري، مجلة عالم الفكر م ٢٤ ع ٣٤ مارس سنة ١٩٩٦، ص ١٨٠ - ١٨١ .
- ٢٨- انظر : السابق .
- ٢٩- انظر السابق .
- ٣٠- مدخل إلى السيميوطيقا، ص ٢٦ - ٢٨ .
- ٣١- السابق، ص ١٤١ - ١٤٢ .
- ٣٢- السابق، ص ٢٦ - ٢٨ .
- ٣٣- السابق، ص ١٤١ - ١٤٢ .
- ٣٤- حول إشكالية السيميولوجيا، مجلة عالم الفكر، ص ١٨٠ - ١٨١ .
- ٣٥- مدخل إلى السيميوطيقا، ص ٣٥٣ .
- ٣٦- السابق، ص ١٤١ - ١٤٢ .
- ٣٧- حول إشكالية السيميولوجيا، مجلة عالم الفكر، ص ١٨٠ - ١٨١ .
- ٣٨- مدخل إلى السيميوطيقا، ص ٣٥٢ ، ص ١٤١ .
- ٣٩- حول إشكالية السيميولوجيا، مجلة عالم الفكر، ص ١٨٠ - ١٨١ .
- ٤٠- انظر : مدخل إلى السيميوطيقا، ص ٢٦ - ٢٨ .
- ٤١- السابق .
- ٤٢- انظر : السابق ص ١٩ - ٢٠، وانظر : النظرية الأدبية المعاصرة، ص ١٠٩ .
- ٤٣- مدخل إلى السيميوطيقا، ص ١٩ - ٢٠ .
- ٤٥- السابق .
- ٤٦- الخطيئة والتكفير، ص ٤٥ - ٤٧ .
- ٤٧- مدخل إلى السيميوطيقا، ص ٢٣ .
- ٤٨- الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص ٤٣ . ويستخدم (الغدامي) مصطلح (إشارة Signal) كمرادف لمصطلح (علامة Sign) .

- ٤٩- مدخل إلى السيميوطيقا، ص ١٥٤ .
- ٥٠- حول إشكالية السيميولوجيا، مجلة عالم الفكر، م ٢٤ ع ٣ مارس سنة ١٩٨٦، ص ١٨٠.
- ٥١- معجم مصطلحات الأدب، ص ٥١٩ - ٥٢٠ .
- ٥٢- تحليل النص الشعري، ترجمة (محمد فتوح)، دار المعارف سنة ١٩٩٥، ص ٣٦ - ٣٧ .
- ٥٣- مدخل إلى السيميوطيقا، ص ٣٥٢ .
- ٥٤- الصيغة الإنسانية للدلالة، مجلة فصول م ٦ ع ٢ سنة ١٩٨٦، ص ٩٧ .
- ٥٥- مدخل إلى السيميوطيقا، العلامات في المسرح، ترجمة سيزاقاسم، ص ٢٤٣ .
- ٥٦- المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ٩٨ - ٩٩ .
- ٥٧- دلالة الألفاظ، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو سنة ١٩٧٢، ط ٣، ص ١٢٣ .
- ٥٨- البنية، اللعب، العلامة، ترجمة جابر عصفور، مجلة فصول م ١١ ع ٤ سنة ١٩٩٣، ص ٣٣٥ - ٣٣٦ .
- ٥٩- اللسانيات وأسسها المعرفية، ص ٦١ - ٦٢ .
- ٦٠- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١٧٠ .
- ٦١- النظرية الأدبية المعاصرة، رمان سلدن، ترجمة (جابر عصفور)، ص ١٦٨ - ١٦٩ .
- ٦٢- الخطيئة والتكفير، ص ٥١ .
- ٦٣- السابق، ص ٥٠ - ٥١ .
- 64- A Dictionary of Linguistics And Phonetics, P. 279 .
- ٦٥- السابق .
- ٦٦- السابق .
- ٦٧- عصر البنيوية، إديث كريزويل، ترجمة جابر عصفور، ص ٢٨٤ .
- ٦٨- أساطير، رولان بارت، ترجمة سيد عبد الخالق، آفاق الترجمة، ع ٥ سنة ١٩٩٥، ص ٧٨.
- 69- English Dictionary, B.B. C. Group, Dar Al-Maaref, P. 1065.
- ٧٠- لسان العرب، مادة شور .
- ٧١- سيزاقاسم، مدخل إلى السيميوطيقا، ص ٣٥٥ .
- ٧٢- السابق، ص ٣٣ .
- ٧٣- السابق، ص ٢٤٦ .
- ٧٤- عصر البنيوية، إديث كريزويل، ترجمة جابر عصفور، ص ٣٩١ .

- ٧٥- مدخل إلى السيميوطيقا، ص ٣٣ .
- ٧٦- ظاهرة الغموض في الشعر الحر، مجلة فصول م ٧ ع ١٤، مارس سنة ١٩٨٧، ص ٨٧ .
- ٧٧- مقدمة في نظرية الأدب، ص ١٧ - ٢٠ .
- ٧٨- الخطيئة والتكفير ص ٤٤ وما بعدها .
- ٧٩- الثقافة الإليوتية، مجلة فصول م ١٥ ع ٣، خريف سنة ١٩٩٦، ص ٦٩ - ٧٠ .
- ٨٠- مقدمة في نظرية الأدب، ص ١٧ - ٢٠ .
- ٨١- السابق .
- ٨٢- مدخل إلى السيميوطيقا، ص ٣٤٦ .
- ٨٣- علم اللغة العام، ترجمة بونيل يوسف عزيز، بيت الموصل، العراق سنة ١٩٨٨، ط ٢، ص ٨٧ .
- ٨٤- الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط ٨، ص ٦٤ .
- ٨٥- بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة ع ١٦٤، ص ٢٤٣ .
- ٨٦- السابق .
- ٨٧- سيزاقاسم، مدخل إلى السيميوطيقا، ص ٣٤٧ .
- ٨٩- السابق، ص ٣١ . عن :

Ch.S. Peirce, the Collected Papers of Ch.S. Peirce, avols. Ed.
by C.Hatshorne, P. Weiss And A. Beaks, Cambridge,
Harvard University Press, 1958.

- ٩٠- السابق، ص ٣٤٧ .
- ٩١- تفسير الألفاظ الدخلية في اللغة العربية، طوبيا العنيسي، دار العرب، القاهرة، سنة ١٩٦٥، ص ٥ .
- ٩٢- أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية، ص ١٨٣ .
- ٩٣- مجدى وهبة، معجم مصطلحات الأدب، ص ٢٨٢ - ٢٨٣ .
- ٩٤- بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٢٤٣ .
- ٩٥- مدخل إلى السيميوطيقا، سيميوطيقا الشعر، ترجمة فريال جبوري، ص ٢١٤ .
- ٩٦- سيزاقاسم، مدخل إلى السيميوطيقا، ص ٣٤ عن :

Ch.S.Perirce, The Collected papers Ch.S. Perice.

- ٩٧- السابق، ص ٣٥٠ .
- ٩٨- السابق، ص ٣٤ .

٩٩- مدخل إلى السيميوطيقا، فصول من دروس في علم اللغة العام، ترجمة عبد الرحمن أيوب، ص ١٥٥ .

١٠٠- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف سنة ١٩٨٤، ط ٣، ص ٣٣ .

١٠١- مجدى وهبة، معجم مصطلحات الأدب، ص ٥٥٢ .

١٠٢- الرمز الرمزية في الشعر المعاصر، ص ٣٣ .

103- English Dictionary, B.B.C. Group, Dar Al-Maaref, P. 1143.

١٠٤- لسان العرب، مادة (رمز) .

١٠٥- دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، دار المدني، جدة، ص ٤٥٥ .

١٠٦- الصورة الشعرية، سى دى لويس، ترجمة أحمد نصيف وآخرين، الدار الوطنية بغداد سنة ١٩٨٢، ص ٤٥ .

١٠٧- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ١٣٩ وما بعدها .

١٠٨- دراسات في النقد والأدب، المكتب التجارى للطباعة والنشر، لبنان سنة ١٩٦٣، ص ٩٠ .

١٠٩- بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، ص ١٨٥ .

١١٠- ظاهرة الغموض في الشعر الحر، مجلة فصول م ٧ ع ٢٠١، مارس سنة ١٩٨٧، ص ٧٠ عن :

Princeton, Encyclopedia of Poetry and Poetics, P. 833.

١١١- الرمز الشعرى عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت سنة ١٩٨٣، ص ٢٠، ٢١ .

١١٢- اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر سنة ١٩٨٦، ط ٢، ص ٦٥ - ٦٦ .

١١٣- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ٣٥ - ٣٦ .

١١٤- السابق .

١١٥- السابق .

١١٦- نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو سنة ١٩٧٨، ص ٣١ - ٣٢ .

١١٧- اللغة بين المعيارية والوصفية، ص ١٠٨ .

١١٨- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ٣٦ .

١١٩- السابق، ص ٣٣ - ٣٥ .

١٢٠- السابق .

١٢١- تحليل النص الشعرى، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف سنة ١٩٩٥، ص ١٠٩ .

١٢٢- عز الدين إسماعيل، الشعر العربى المعاصر، دار العودة، بيروت سنة ١٩٨١، ط ٣، ص ١٩٨ .

- ١٢٣- على البطل، الغزل العذري واضطراب الواقع، مجلة فصول م٤ع ٢ سنة ١٩٨٤، ص ١٩٣.
- ١٢٤- عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، ص ١٠٢.
- ١٢٥- السابق.
- ١٢٦- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ٣٦.
- ١٢٧- الشاعر العربي المعاصر، ص ١٣٨ - ١٣٩.
- ١٢٨- السابق، ص ٢٠٠ - ٢٠١.
- ١٢٩- زمن الشعر، دار العودة بيروت، ط ٢، سنة ١٩٧٨، ص ١٦٠.
- ١٣٠- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ١٠٠.
- ١٣١- السابق، ص ٣٧ - ٣٨.
- ١٣٢- السابق.
- ١٣٣- السابق.
- ١٣٤- علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال المغرب، سنة ١٩٩١، ط ١، ص ٢٣.
- 135- Cuddon, A Dictionary of Literary Terms, P. 214.
- ١٣٦- السابق.
- ١٣٧- السابق.
- ١٣٨- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ٣٩ - ٤٠.
- ١٣٩- السابق، ص ١٦٢.
- ١٤٠- لسان العرب، شفر.
- ١٤١- السابق، كود.
- 142- English Dictionary, B.B.C. Group, Dar Al-Maaref, P. 202.
- ١٤٣- معجم مصطلحات الأدب، ص ٦٩.
- ١٤٤- بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٣٧.
- ١٤٥- المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١٥.
- ١٤٦- النظرية الأدبية المعاصرة، رمان سلدن، ترجمة (جابر عصفور)، آفاق الترجمة ١٤ سنة ١٩٩٥، ص ١٥١.
- ١٤٧- الأسلوب والأسلوبية، فصول م ٥ ع ١ سنة ١٩٨٤، ص ٦٢.
- ١٤٨- السابق.
- ١٤٩- الأسلوبية، الدار الفنية للنشر، القاهرة سنة ١٩٩٠، ص ٣٤.
- ١٥٠- البنيوية وما بعدها، جون ستروك، ترجمة محمد عصفور، ص ١٣-١٥.
- ١٥١- الشاعر العربي المعاصر، مجلة فصول م ٤ ع ٤ سنة ١٩٨٤، ص ١٨.

- ١٥٢- الخطيئة والتكفير، ص ٩ .
- 153- Adictionary of Linguistics And Phonetics, P. 52 - 53 .
- ١٥٤- من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية، مجلة فصول م ٤ ع ١ سنة ١٩٨٣، ص ١٣٠ .
- ١٥٥- علم الأسلوب، ص ١٦٨ .
- ١٥٦- إنتاج الدلالة الأدبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية ع ٢٣ ديسمبر سنة ١٩٩٣، ص ١٧ .
- ١٥٧- بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٣٧ .
- ١٥٨- الخطيئة والتكفير، ص ٩ .
- ١٥٩- حول بويطيقا العمل المفتوح، مجلة فصول م ٤ ع ٢ سنة ١٩٨٤، ص ٢٣٤ .
- ١٦٠- إنتاج الدلالة الأدبية، صلاح فضل، ص ١٠٢ .
- ١٦١- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ١٠٢ .
- 162- Adictionary of Linguistics And Phonetics, Pl. 52-53.
- ١٦٣- القارئ والنص، مجلة عالم الفكر م ٢٣ ع ١، ٢، يونية سنة ١٩٩٠، ص ٢٦٤ .
- ١٦٤- بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٢٤٢ .
- ١٦٥- السابق .
- 166-Edward Lucie - Smith, Dictionary of Art Terms, P. 50.
- ١٦٧- محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ٨٢، ٨٣ .
- ١٦٨- السابق .
- ١٦٩- السابق .
- ١٧٠- السابق، ص ٨٠ - ٨٢ .
- ١٧١- السابق .
- ١٧٢- الأسلوبية والأسلوب، فصول م ٥ ع ١ سنة ١٩٨٤، ص ٦٢ .
- ١٧٣- السابق .
- ١٧٤- الأسلوبية، الدار الفنية للنشر، القاهرة سنة ١٩٩٠، ص ٣٤ .
- ١٧٥- معجم مصطلحات الأدب، ص ٦٩ .
- ١٧٦- البنيوية وما بعدها، جون ستروك، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة ع ٢٠٦، يناير سنة ١٩٩٦، ص ١٣-١٥ .
- ١٧٧- صالح جواد الطعمة، الشاعر العربي المعاصر، مجلة فصول م ٤ ع ٤ سنة ١٩٨٤، ص ١١ .
- ١٧٨- النقد المسرحي والعلوم الإنسانية، مجلة فصول م ٤ ع ١ سنة ١٩٨٣، ص ١٥٩ .

- ١٧٩- مدخل إلى السيميوطيقا، ص ٣٥٢ .
- 180- English Dictionary, B.B.C. Group, Dar Al-Marref, P. 202 .
- ١٨١- مقدمة لدراسة المروى عليه، جيراند برنس، ت على عفيفي - مراجعة جابر عصفور، فصول م ١٢ ع ٢ سنة ١٩٩٣، ص ٧٩ .
- ١٨٢- النظرية الأدبية المعاصرة، رمان سلدن، ت جابر عصفور، آفاق الترجمة ع ١ سنة ١٩٩٥، ص ١٥١ - ١٥٢ .
- ١٨٣- عصر البنيوية، إديث كريزويل، ترجمة جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، آفاق الترجمة ع ١٧ سنة ١٩٩٦، ص ٢٥٧ .
- ١٨٤- مدخل إلى السيميوطيقا، السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر، أمينة رشيد، ص ٥٧ .
- ١٨٥- نظرية اللغة الأدبية، ص ١٢ - ١٣ .
- ١٨٦- المصطلح النقدي وآليات صياغته، مجلة علامات ج ٨ م ٢ يونيه ص ١٩٩٣، ص ٨٢ .
- ١٨٧- محمد حافظ دياب، الإثنوميثودولوجيا، مجلة فصول م ٤ ع ٣ سنة ١٩٨٤، ص ١٦٢ .
- ١٨٨- السابق .
- ١٨٩- علم اللغة العام، بيت الموصل، العراق سنة ١٩٨٨ ط ٢، ص ٥٨ .
- ١٩٠- فصول من دروس علم اللغة العام، مدخل إلى السيميوطيقا، ص ١٥٣ .
- ١٩١- تحليل النص الشعري، ص ٨٢ .
- ١٩٢- السابق، ص ٩٢ .
- ١٩٣- اللغة المعيارية واللغة الشعرية، بان موكاروفسكي، ترجمة ألفت كمال، مجلة فصول م ٥ ع ١ ديسمبر سنة ١٩٨٤، ص ٣٨ .
- ١٩٤- عصر البنيوية، ص ٤٠١ .
- ١٩٥- الخطيئة والتكفير، ص ٣٣ .
- ١٩٦- النظرية الأدبية المعاصرة، ص ١١٢ .
- ١٩٧- عصر البنيوية، ص ٤٠١ .
- ١٩٨- نماذج للمرأة ...، مجلة فصول م ٧ ع ١، مارس سنة ١٩٨٧، ص ٢٣١ .
- ١٩٩- المدخل إلى علم اللغة، مكتبة الخانجي سنة ١٩٨٥، ط ٢، ص ٨٣ .
- ٢٠٠- السابق .
- ٢٠١- معجم مصطلحات الأدب، ص ٤٠٢ .
- 202- English Dictionary, B.B.C. Group, Dar Al-Maaref, P. 854.

- ٢٠٣- المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ٩٥ .
- ٢٠٤- النظرية الأدبية المعاصرة، ص ١١٢ .
- ٢٠٥- عصر البنيوية، ص ٤٠٨ .
- ٢٠٦- تحليل النص الشعري، ص ١٠١ .
- 207- A Dictionary of Linguistics And Phonetics, P.198 - 199.
- ٢٠٨- معجم مصطلحات الأدب، ص ٣٣٢ .
- ٢٠٩- انظر : لسان العرب، مادة عنم .
- ٢١٠- انظر : السيميائيات، محمد إقبال عروى، مجلة عالم الفكر، م ٢٤ ع ٣ مارس سنة ١٩٩٦، ص ١٩٦ - ٢٠٠ .
- ٢١١- ومثلها ما وقع لمصطلح Styleme فى الأسلوبية (كأصغر وحدة أسلوبية) انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١٠٧ .
- 212-English Dictionary, B.B.C. Group, Dar Al-Marref, P. 1154.
- ٢١٣- لسان العرب، مادة تقن .
- ٢١٤- عبد الرحيم محمد، أزمة المصطلح فى النقد القصصى، مجلة فصول م ٧ ع ٣، ٤ سبتمبر سنة ١٩٨٧، ص ١٠٠ .
- ٢١٥- المصطلح النقدى وآليات صياغته، مجلة علامات ج ٨ م ٢ يونيه سنة ١٩٩٣، ص ٨٠ - ٨١ .
- ٢١٦- السابق .
- ٢١٧- السابق .
- ٢١٨- عن كتابات نقدية ع ٢٣، ديسمبر سنة ١٩٩٣، ص ١٠٢ .
- ٢١٩- عن كتابات نقدية ع ٢٦، يناير سنة ١٩٩٥، ص ١٣٢ - ١٣٣ .
- ٢٢٠- معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية، ص ٣٥٤ .
- ٢٢١- أنطولوجيا الجسد والإبداع الثقافى، مجلة الف، ع ١١ سنة ١٩٩١، ص ١٠٢ .
- ٢٢٢- مقدمة فى نظرية الأدب، تيرى إيجلتون، ترجمة أحمد حسان، كتابات نقدية ع ١١ سبتمبر سنة ١٩٩١، ص ٧٨ .
- ٢٢٣- السابق، ص ٧٤ .
- ٢٢٤- معجم مصطلحات الأدب، ص ٤٠٠ .
- ٢٢٥- معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية، ص ٢٧٩ .
- ٢٢٦- القارئ فى النص، مجلة فصول م ٥ ع ١، أكتوبر سنة ١٩٨٤، ص ١٠٢ .
- ٢٢٧- قراءة النصوص القصصية، كار هاينز ستزل، ترجمة نشوى ماهر، مجلة فصول م ١٢ ع ٢، سنة ١٩٩٣، ص ٥١ .

- ٢٢٨- المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١٥٦ - ١٥٧ .
- ٢٢٩- اللغة المعيارية واللغة الشعرية، بان موكاروفسكى، ترجمة ألفت كمال، مجلة فصول م ٥ ع ١٤، ديسمبر سنة ١٩٨٤، ص ٣٧ .
- ٢٣٠- جماليات المكان، غاستون بلاشار، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت سنة ١٩٨٤، ط ٢، ص ١٩ .
- ٢٣١- اللغة والبلاغة والميلاد الجديد، دار سعاد الصباح سنة ١٩٩٢، ص ٨٧ - ٨٨ .
- ٢٣٢- من النقد المعيارى إلى النقد اللسانى، مجلة عالم الفكر م ٢٣ ع ١٤، ديسمبر سنة ١٩٨٤، ص ٣٩٦ .
- ٢٣٣- عصر البنيوية، ترجمة (جابر عصفور)، ص ٣٩١ .
- ٢٣٤- معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية، ص ١٨٦ .
- ٢٣٥- السيميولوجيا والأدب، مجلة عالم الفكر م ٤ ع ٣، مارس سنة ١٩٨٦، ص ٢٢٦ .
- ٢٣٦- مجلة ألف ع ٨ سنة ١٩٨٨، ص ١٥٣ .
- ٢٣٧- معجم مصطلحات الأدب، ص ٢٣٥ .
- ٢٣٨- معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية، ص ١٨٤ .
- ٢٣٩- حياتى فى الشعر، ص ٨٠ .
- ٢٤٠- مرامار والنكتة، مجلة فصول م ١١ ع ٤، شتاء سنة ١٩٩٣، ص ١٥٣ .
- ٢٤١- قضية البنيوية، دار أمية، تونس سنة ١٩٩١، ص ٤٩ .
- ٢٤٢- التناسية، ببير مارك دوبيازى، ترجمة الرحوتى عبد الرحيم، مجلة علامات ج ٢١ م ٦، سبتمبر سنة ١٩٩٦، ص ٣١١ .
- ٢٤٣- علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة فريد الزاهى، ص ٢١ - ٢٢ .
- ٢٤٤- سبق أن عرضت لهذه المصطلحات لتحديد تصور (التجربة Experience) فى أطروحتى للماجستير : التأثيرات القرآنية فى الشعر العربى المعاصر، كلية الآداب - جامعة الزقازيق سنة ١٩٩٢ .
- ٢٤٥- معجم مصطلحات الأدب، ص ١٥٦ .
- ٢٤٦- اللغة والبلاغة والميلاد الجديد، ص ١٤٨ .
- ٢٤٧- السابق .
- ٢٤٨- السابق .
- ٢٤٩- دائرة الإبداع، ص ٨٨ .
- ٢٥٠- حياتى فى الشعر، ص ٤٥ - ٤٦ .
- ٢٥١- الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف وآخرين، الدار الوطنية، بغداد سنة ١٩٨٢، ص ٩٧ - ٩٨ .

- ٢٥٢- معجم مصطلحات الأدب، ص ٥٦٨ .
- ٢٥٣- اللغة المعيارية واللغة الشعرية، مجلة فصول م ٥ ع ١ ديسمبر سنة ١٩٨٤، ص ٤١ .
- ٢٥٤- معجم مصطلحات الأدب، ص ٢٥ .
- ٢٥٥- معجم مصطلحات الأدب، ص ٥٧٢ .
- ٢٥٦- خصوصية الرؤيا والتشكيل، محمد صالح الشنطي، مجلة فصول م ٧ ع ١، ٢، سنة ١٩٨٧، ص ١٤٤ .
- ٢٥٧- حياتي في الشعر، ص ٤٨ - ٥٢ .
- ٢٥٨- الدراسات النفسية والأدب، مجلة عالم الفكر، م ٢٣ ع ١، ٢ يونية سنة ١٩٩٥ .
- ٢٥٩- من الجغرافيا اللغوية إلى الجغرافيا الأسلوبية، مجلة عالم الفكر م ٢٢، ع ٣، ٤، يونية سنة ١٩٩٤، ص ٢١ .
- ٢٦٠- انظر : نقاد الحداثة وموت القارئ، نادى القصيم ببريدة، السعودية ١٩٧٥، ص ٣٦ .
- ٢٦١- الصورة الشعرية، سى دى لويس، ص ١٢٥ - ١٦٥ .
- ٢٦٢- اللغة المعيارية واللغة الشعرية، بان موكاروفسكى، ترجمة ألفت كمال، مجلة فصول م ٥ ع ١ ديسمبر سنة ١٩٨٤ .
- ٢٦٣- معجم مصطلحات الأدب، ص ٨٩ .
- ٢٦٤- زمن الشعر، دار العودة بيروت سنة ١٩٧٨، ط ٢، ص ٧٩ - ٨٠ .
- ٢٦٥- اعترافات حول المعنى، مجلة إبداع، ع ٣ س ٥ مارس سنة ١٩٨٧، ص ٧ وما بعدها .
- ٢٦٦- معجم مصطلحات الأدب، ص ٣٠٧ - ٣٠٨ .
- ٢٦٧- دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، ص ٢٦٢ .
- ٢٦٨- قراءة في معنى المعنى، مجلة فصول م ٧ ع ٣، ٤، سنة ١٩٨٧، ص ٣٧، وما بعدها .
- ٢٦٩- الخطيئة والتكفير، ص ٨٠ .
- ٢٧٠- النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر سنة ١٩٧٩، ص ٣٦٣ .
- ٢٧١- لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف سنة ١٩٧٩، ص ٨٠ .
- ٢٧٢- التجربة الشعرية في القصيدة العربية القديمة، دار المعارف سنة ١٩٨٩، ص ٣٣ .
- ٢٧٣- الأسس النفسية للإبداع الفني، مصطفى سويف، دار المعارف سنة ١٩٨١، ط ٤، ص ٢٩٥ .
- ٢٧٤- الدوريات الإنجليزية، مجلة فصول م ٤ ع ٢، سنة ١٩٨٤، ص ٣٠٤ .

- ٢٧٥- ترجمة المصطلحات الأدبية، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة م٥٦ ع١ يناير سنة ١٩٩٦، ص١٥ - ١٦ .
- ٢٧٦- المصطلح النقدي وآلية صياغته، مجلة علامات ج٨ م٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص٩٨ - ١٠٠ .
- ٢٧٧- السابق .
- ٢٧٨- السابق .
- ٢٧٩- حول بويطيقا العمل المفتوح، مجلة فصول م٤ ع٢ سنة ١٩٨٤، ص٢٢٩ .
- 280- Adictionary of Linguistics And Phonetics, P. 308.
- ٢٨١- حول بويطيقا العمل المفتوح، مجلة فصول م٤ ع٢ سنة ١٩٨٤، ص٢٢٩ .
- ٢٨٢- مدخل إلى المسرح، مجلة فصول م٢ ع٤ سنة ١٩٨٢، ص١٣٢، كما يشير (عنانى) (المصطلحات الأدبية الحديثة ١١٨) إلى اعتبار صيغة (تيمة) أنجح صور الصوت الدال فى تعريب المصطلح .
- ٢٨٣- حياتى فى الشعر، ص١٤٢ .
- ٢٨٤- عصر البنيوية، ص٤١٧ .
- ٢٨٥- لسان العرب، مادة (تيم) .
- ٢٨٦- المصطلحات الأدبية الحديثة، ص١١٧، ٥٧ .
- ٢٨٧- معجم مصطلحات الألب، ص٣٣٣ .
- ٢٨٨- أبو تمان فى موازنة الأمدى، سوزان ستكيفتش، ترجمة أحمد عثمان، مجلة فصول، م٦ ع٢ سنة ١٩٨٦، ص٤٤ .
- ٢٨٩- نظرية اللغة الأدبية، ص٢٤٩ .
- ٢٩٠- عناصر الحداثة، مجلة فصول م٤ ع٤ سنة ١٩٨٤، ص١٣٩ .
- ٢٩١- معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية، ص٢٣٦ .
- ٢٩٢- قصيدة الظعائن فى الشعر الجاهلى، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة سنة ١٩٩٣، ص١٦١ .
- ٢٩٣- انظر : Dictionary of Art Terms, P. 123.
- ٢٩٤- انظر : جدليات النص، محمد فتوح، مجلة عالم الفكر م٢٢ ع٣، سنة ١٩٩٦، ص٤١ .
- ٢٩٥- انظر : إطلالة على الدلالة العامة، محمد أمين العالم، مجلة فصول م١٥ ع٣ سنة ١٩٩٦، ص١٢٣ .
- ٢٩٦- النظرية الأدبية المعاصرة، ص٣٧ .

٢٩٧- انظر : بدايات النظر في القصيدة، فان جيلدر، ترجمة عصام بهي، مجلة فصول م ٦ ع ٢ سنة ١٩٨٦، ص ١٥ .
ما بعد القراءة الأولى، ياروسلاف استكيفتش، مجلة فصول م ٤ ع ٤ سنة ١٩٨٤، ص ٩١ .

- ٢٩٨- الواحد المتعدد، مجلة فصول م ١٥ ع ٢ سنة ١٩٩٦، ص ٤٣ .
- ٢٩٩- دراسات في الأدب المسرحي، مكتبة غريب، القاهرة، ص ٧٧ .
- ٣٠٠- دائرة الإبداع، ص ١٢٨ .
- ٣٠١- إنتاج الدلالة الأدبية، ص ٣٠ .

302- English Dictionary, B.B.C. Group, Dar Al-Maaref, (hermenutic) P. 548.

- ٣٠٣- المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١١٢ - ١١٤ .
- ٣٠٤- معجم الحضارة المصرية القديمة، جورج بوزنر، وآخرون، ترجمة أمين سلامة، الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٩٦، ط ٢، ص ٩٥ .
- ٣٠٥- السابق .
- ٣٠٦- السابق، ٩٦ .
- ٣٠٧- عصر البنيوية، ص ٣٨٨، ص ١٣٨، ١٤٤، ص ١٤٥، ١٥١ .
- ٣٠٨- عصر البنيوية، ص ٣٨٨ .
- ٣٠٩- المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١١٣ - ١١٥ .
- ٣١٠- عصر البنيوية، ص ٣٨٨ .
- ٣١١- نظريات القراءة والمشاهدة، مجلة فصول م ١٣ ع ٤ ثناء سنة ١٩٩٥، ص ١٤٤ .
- ٣١٢- عصر البنيوية، ص ١٣٨ وما بعدها .
- ٣١٣- القارئ والنص، مجلة عالم الفكر، م ٢٣ ع ١، ٢ يونية سنة ١٩٩٠، ص ٢٥٤ .
- ٣١٤- المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١١٢ .
- ٣١٥- معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية، ص ١٣١ .
- ٣١٦- المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١١٢ - ١١٤ .
- ٣١٧- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدى وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان سنة ١٩٨٤، ط ٢، ص ١١٤ .
- ٣١٨- معجم مصطلحات الأدب، ص ٢٠٩ .
- ٣١٩- السيميولوجيا والأدب، مجلة عالم الفكر م ٢٤ ع ٣، مارس سنة ١٩٩٦، ص ٢١٠ .
- ٣٢٠- انظر : المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، محمد فؤاد عبد الباقي، دار الحديث، القاهرة سنة ١٩٨٧، مادة أول .

- ٣٢١- آل عمران، (٧) .
- ٣٢٢- تفسير القرطبي، دار الشعب، ص ١٢٥٥ وما بعدها .
- ٣٢٣- السابق .
- ٣٢٤- السابق .
- ٣٢٥- السابق .
- ٣٢٦- لسان العرب، مادة فسر .
- ٣٢٧- السابق، مادة أول .
- ٣٢٨- السابق .
- ٣٢٩- السابق .
- ٣٣٠- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود شاكر، دار المدني جدة ٩٨، ٩٩ .
- ٣٣١- كشاف اصطلاح الفنون، التهانوي، تحقيق لطفى عبد البديع، المؤسسة المصرية سنة ١٩٦٣، ص ١٢٨ .
- ٣٣٢- السرائر والمكان عند منتصر القفاش، مجلة فصول م ١٢ ع ٣ سنة ١٩٩٣، ص ٣٣٤ .
- ٣٣٣- أساليب الشعرية المعاصرة، كتابات نقدية ع ٥٤ سنة ١٩٩٦، ص ١٥ .
- ٣٣٤- ترجمة الشعر، مجلة فصول م ٨ ع ٣، ٤ سنة ١٩٨٩، ص ١٨٠ .
- ٣٣٥- قراءة النص، مجلة ألف ع ٨ سنة ١٩٨٨، ص ٩ .
- ٣٣٦- المصطلح النقدي وأليات صياغته، مجلة علامات ج ٨ م ٢ يونيه سنة ١٩٩٣، ص ٩٦ - ٩٨ .
- ٣٣٧- جدلية المصطلح الأدبي، مجلة علامات ج ٨ م ٢ يونيه سنة ١٩٩٣، ص ١٣٥ - ١٣٦ .

المدارس والمذاهب الأدبية
والنظريات النقدية
وقضايا التطور

الجدلية الاصطلاحية بين الأصل وفاعلية الزمن
مدخلات النقد الجديدة

التصور، هو سريرة المصطلح وقلبه النابض، وعليه ينبى منشؤه، وينضوى موته، وينقضى بعثه تارة أخرى. وتتبدى التصورات المصطلحية خيوطاً لاسلكية فى دائرة المجرد التى تحمل نبذات الفكر البشرى، إعمالاً لفعالية الأصل المعرفى فى تبنى قضايا هذا التصور، والتى تنكفىء فى مجملها على (أيدىولوجية) التوجه الإنسانى، ومن ثم فهى عالة على التباين والتغاير ما وقعت الطبيعة على ذلك ولاشك أن جدلية الأصالة والمعاصرة فى انتهاكها الدائب لحركية ذلك التباين هى ما يقع على عاتقها جلاء هذه التصورات من عدمه؛ حتى يصبح التصور ركناً فى أعمدة التاريخ الثقافى والفكرى، أويتلاشى "كعمود ملح فى الرمال"، وبينهما متشابهات، وحيثما تدور عجلة الزمن فإنه لا يفلت من سنايكها سوى ما استبان منازل الهلاك ومطالع البقاء. ومن أجل هذا كانت لنا هذه الرحلة فى أعماق الفكر البشرى، بدءاً من تجلى الفكر الموضوعى الذى تحسس الحياة حتى كتبت له النجلة، وانتهاءً بما لا ينتهى إلا نهاية صورية بالشروع فى الرصد والتدوين، مادامت الدنيا على منابعها قائمة.

وإيماناً بعلية الفكر المنطقى، ينطلق التوجه فى الرصد، من ضرورة الفصل بين آليات ذلك الفكر الخاصة بالتوجهات العلمية والإبداعية فى النص الإبداعى الأول والتى أصبحت جزراً فى خضم التاريخ الثقافى، وأخرى غيض عنها الماء واستوت رواسيها وسفوحها حتى أينع بين أيدينا زيتونها، ورفرفت حمامات سلامها، على واقعنا النقدى فى النص الإبداعى الثانى، ليقع التقسيم على : الجدلية الاصطلاحية بين الأصل وفاعلية الزمن، حيث يتجلى ما يقع من تصور مصطلحى فى المدارس والمذاهب الأدبية الإبداعية والتى أوشكت أن يجف مدادنا عنها إلا من قبيل رسوخ التصور المحمول على التأريخ، واستبيان أمر اللاحق من السابق، أو محاولات البعث والاحياء، ثم تأتى بعدها فعالية مداخلات النقد الجديدة فى النظريات النقدية التى أتت بعدما اشتد عود الفكر النقدى، وبلغ سن الرشد، ولما نزل تأتى أكلها على مائدة واقعنا المعاصر فى مجال النقد الأدبى.

أولاً : الجدلية الاصطلاحية بين الأصل وفاعلية الزمن
الكلاسيكية، الرومانسية، الواقعية، الطبيعية، الرمزية، التعبيرية، الدادية،
السريالية، الوجودية، الواقعية الاشتراكية

إلى حد كبير، كلما انتمى المصطلح إلى الثلاثة كان أكثر مصداقية في
احتواء الاستقرار والرسوخ واستواء أمر كل من الصوت الدال والتصوير، وكأنه
ليس أدل على الصحة من الصحيح، وإلا ماكتب له البقاء، اللهم إلا مناوشات
التواطؤ والشيوع، وإزكاء روح المذهبية، أو محاولات البناء دون ترخص على ما
سبق واستقرت أركانه.

غير أن هذه المدارس بانتمائها إلى أصول ثابتة وفروع متميزة، وكذلك
التواء المذهبي تحت لواء الأيديولوجي، هو ما قد ساهم إلى حد كبير في ثبات
فعالية هذه المصطلحات، بينما حينما تدخل مناوشات الفكر المتلاحق عليها توشك
أن توقع بها في جدلية اصطلاحية بين ما وقعت عليه وما تحاول إغراءها به هذه
المناوشات بغية انحرافها عن مسارها وفق سياق العصر المغاير.

و(المدرسة الأدبية) تنزع إلى تمثّل خصائص عامة تتبدى في نتائجها
الأدبي، وهي وإن اختلفت في أي مجتمع عن مجتمع آخر؛ فإنه من قبيل الفروق
الفردية التي تنتمي إلى أصولها المعرفية والثقافية في هذه المجتمعات، والتي لا
تتناقض في الوقت ذاته مع الخصائص العامة لهذه المدرسة، ثم هي تستند في
الأساس - فلسفياً وجمالياً - إلى نظرية أدبية ترتبط بمنهج معينة في الدراسة
الأدبية، وقد تتفرع إلى العديد من التيارات والاتجاهات التي تلتقي على دائرة
الأصل الموجع لفعاليتها لتنعم هذه المدرسة بالثراء التجريبي والتمثّل
التطبيقي^(١). بينما قيل في المذهب الأدبي إنه "تيار عام يفرضه العصر على كتابه
ومفكره ليعبروا عنه تعبيراً يلتقي فيه الاقتناع الداخلي بقيم ذلك العصر إيماناً بها
أو رفضها، وتتبع عموميته من عمومية الحالة النفسية التي يمثلها عن أبناء المجتمع
الواحد"^(٢)، والتصوير بذلك ممطوط إلى ما يخرج عن كونه "مجموعة مبادئ
وآراء متصلة ومنسقة لمفكر أو لمدرسة" كما يقول (مجدى وهبة)^(٣)، فليس
بالضرورة إذن أن يقع المذهب على فروضات العصر المطروح فيه على إطلاقها،
وليس بالضرورة أيضاً أن يكون تياراً عاماً، بل إن الثابت أن المذاهب الفلسفية
والكلامية في جل أحوالها نهضت على تحول (شفرى) عن توجهات الفكر كما كان
من أمر الفرق الإسلامية : الخوارج، والجبرية، والمعتزلة، والشيعة ... إلخ،

وكذلك المذاهب الفقهية، لينضوى على ما يمكن أن يذهب إليه التوجه الخاص فى إرساء قواعد المفاهيم العامة. أما النظرية - كما سبقت الإشارة - فهى تنهض على كونها فرضاً علمياً لجملة تصورات مؤلفة تأليفاً عقلياً تهدف إلى ربط النتائج بالمقدمات^(٤)، وهى إن شكلت الأساس الفعال للمدرسة الأدبية فهو من قبيل وقوع الخاص على العام، والعام فى مضمار الأدب تشكله النظرية، التى ظلت وافدة من غير حقله، فيما بعد الفلسفة اليونانية، فترة غير وجيزة من الزمن حتى تمثل الأدب نظريته.

فالتخصيص فى الفصل فى المصطلحات الثلاثة مسألة نسبية فى النشأة والشيوع، فما استقر على أنه (نظرية) يمكنه أن يتمثل الخصائص العامة تطبيقاً ليصبح توجهها جماعياً حتى إذا ما وطد أركانها ومعاييرها ومنهجها أصبح (مدرسة)، وهذا لا ينفى إمكانية اتكائه على مجموعة مبادئ وآراء متصلة ومنسقة تنحو به منحى (المذهبية)، فالفصل إذن هنا هو فصل صوري وفق الفعالية التى تتسق وحدود فلسفة التصور بين الأصل وفاعلية الزمن، وليس من قبيل الرصد التاريخي له وحسب، فلا ضير إذن أن يقع ما وقع لدينا على (المدرسة الأدبية) عند آخرين على (المذهبية)، والعكس صحيح، مادام أحدهما مرحلة بينية للآخر.

ولأن الكلاسيكية والرومانسية والواقعية، كانت تيارات إبداعية عامة احتوت واحتواها العصر، وكانت نتاجاً طبيعياً لتفاعلات اجتماعية معينة، لم تكن لترقى إلى كنه النظرية فى ذاتها من حيث الوضع والتجريب وربط النتائج بالمقدمات؛ وإن اتكأت على تيارات فكرية اجتمعت على تمثيل خصائص عامة لها أسانيداً ومبرراتها التى لم تصل إلى ذلك القدر من التجريد إلا على حساب النظرية التى تسمح بعموم القول على الفكر الفلسفى ككل كما تجلى فى الفلسفة اليونانية فى نظريات (المحاكاة) و (التعبير) و (الانعكاس)^(٥)؛ فإن المنطق يتطلب أن تقع هذه التوجهات على تصور (المدارس الأدبية) باتساع منحائها التطبيقى والمنهجى، وما يخرج عنها يقع بين التجريبية والمذهبية التى تنمى عند حدود المدرسة فى بعض الأحيان. أما ما حدا توجهات النقد الجديدة فيندرج تحت تصور (النظرية) فى بلوغ صياغتها وتقنياتها وتمثل فروضاتها ونتائجها درجة أعلى من الفكر المجرد الذى انبنت عليه هذه التوجهات والتى تتجاوز أحياناً الحقل المعرفى للنقد الأدبى لتشمل مناح فلسفية عامة امتدت فعاليتها إلى ما هو خارج الحقل المعرفى المتخصص فضلاً عن مزاجتها النظرية - فى ذاتها - بالمنهج.

وتتضمن تلك التصورات التي تشمل الاتجاهات الثلاثة الكبرى، الكلاسيكية، والرومانسية، والواقعية، على مقصد إبداعى فى المقام الأول يطمح إلى كنه النص الإبداعى الأول، وتحكم - إلى حد كبير - مدى فعالية ذلك التوجه لإرساء القيم الجمالية المطلقة التي يركن إليها ذلك النص . بينما تتبع فلسفة مداخلات النقد الجديدة من إرساء القيم والمعايير التي تحاول قدر المستطاع احتواء العملية النقدية فى إطار الثوابت التي انطلقت منها النظرية، ثم يبقى ذلك القدر المشترك من مداخلات السابق واللاحق، أو مدى تبعية أى منهما للآخر (النص النقدى والنص الإبداعى)، رهن امتزاجهما بالتصور فى منحاى الفكرى المجرد .

هذا وما زال التصور النقدى واقعا على المقارنة والتحليل والتفسير والتقويم للأعمال الأدبية كما يرد عن (كودن)، الذى يرد بدايته إلى (اليونانيين) على ندرة ما بقى من أعمالهم، متجلية فى شعرية (أرسطو) التي كرس معظمها للأعمال الدرامية، ونظريات (بليتو) التي يعتبرها نادرا ما تكون نقدا أدبيا . بينما يرى أن من أعمال الرومانيين الأدبية الأساسية شعرية (هوراس) والأعمال الأدبية التي ألفها (سيسرو) و (كوينتيليان)، وأن المقال النقدى الأكثر أهمية فى العصر المسيحى هو عمل (لونجنجوس) "on the sub line" وترجمتها "نحو السماء"، ثم يشير إلى أن أكثر نقاد العصور الوسطى بروزا هو (دانتي) الذى أعلن عن نفسه مسئولا عن مشاكل اللغة التي تخص الشعر، أما كتاب عصر النهضة ونقادها فقد اتبعوا فى معظم أعمالهم القواعد الكلاسيكية^(٦) .

- الكلاسيكية Classicisme :

تذهب فيه الإشارة اللغوية مذهب الاشتقاق من الكلمة اللاتينية (Classis) وتعنى أسطول، أو وحدة متميزة منه، كما يقول (محمد مندور)، ويرسو بها على إفادة وحدة من الطلبة يكونون فصلا دراسيا، ويرد إلى ذلك المعنى الأخير أصل كلمة (Clasicisme) ويترجمها إلى (الأدب المدرسى) "بمعنى أنه هو الأدب الذى أفلت من طوفان الزمن فبقى حيا وكان من الجودة بحيث أصبح وسيلة التربية فى الفصول"^(٧) . ولم يكن هذا التصور سوى أحد تصورات الإشارة اللغوية، فى الأصل الذى لم يقع عليه التواطؤ والشيوع، لاحتواء فعالية تصور مصطلحي آخر أتت معه تصورات أخرى للإشارة اللغوية، أشار إليها (مندور) أيضا وتجسدت فى استعمال الكلمة للوصف أو للحكم الألبى فى ارتباط جودته بتربية الناشئة، وكذلك استخدام

الكلمة (الإشارة اللغوية) للتعبير عن دراسة الآداب اللاتينية واليونانية أما التصور المصطلحي فيقع لديه على نوع بذاته من الأدب ظهر في القرن السابع عشر في فرنسا - بنوع خاص - وله خصائصه ومميزاته التي تتمثل في أنه يستوحى الآداب اللاتينية واليونانية ويستمد منها مادته، ثم صدوره عن العقل المنوط به الاعتدال والوضوح، كما أنه يعنى بالصياغة وتجويد الأسلوب، وخضوعه للأصول والقواعد الموروثة^(٨) لتصبح الكلاسية عنده أدب الكمال وأدب العقل الذي يقصد إلى الحقائق العامة من خلال المنحى الأصولي للآداب اللاتينية في الأسلوب والتقنية الفنية ليغدو من الطبيعي أن يقع جل نتاجه على الشعر المسرحي ويندر فيه الشعر الغنائي الذي يعتمد إلى حد كبير على الذاتية^(٩).

ويتفق (محمود ذهني) مع (مندور) في رد أصل الكلمة إلى Classes اليونانية، لتدل عنده على الطبقة الممتازة أو المفضلة، والدرجة الممتازة أو العالية، والشئ الممتاز أو المميز، والفصل الدراسي أو التعليمي غير أنه يرد بداية استقرار التصور المصطلحي إلى ما قبل الكلاسية الفرنسية وإلى القرن الخامس عشر، أو ما أطلق عليه بعد ذلك (عصر الانبعاث)^(١٠).

ومع موسوعة المصطلح النقدي يذهب (عبد الواحد لؤلؤة) إلى الاتفاق مع سابق قول بمقابلة الاسم اللاتيني Classis بنظيره في الانجليزية Class لتعنى الكلمة الطبقة المتميزة بالثقافة الرفيعة، ثم يؤكد حضور التصور وفق فعالية الصوت الدال (كلاسي) بعد تأكيد صحة النسب بحذف المقطع (إيك) حتى لا يتكرر النسب مرتين في الانجليزية والعربية، ويثبت خطأ الشيوخ (كلاسيكي) وصحة (كلاسي) دون الحاجة إلى اللجوء إلى الترجمة بـ (اتباعي) والتي لم تكن على وفائها باحتواء التصور^(١١).

أما (شكري عياد) فيعتبر أن رجوع التصور المصطلحي إلى ذلك الأصل وهما شائعا ويقول "إنك إذا بحثت عن أصل هذا الاصطلاح في أى معجم متوسط وجدت الوصف (كلاسي) قد ورد لأول مرة عند نحوي لاتيني اسمه (أولوس جليوس) (من القرن الثاني الميلادي) نقلا عن نحوي آخر اسمه (كورنيليوس فرونتو)، ويقال عن الكاتب الذي يتوجه للصفوة (سكربتور كلاسيكوس)، وضده الكاتب الذي يتوجه للعامة (سكربتور بروليتاريوس)، وكلتا الكلمتين (كلاسيكوس وبروليتاريوس) منقولة من النظام الضريبي الروماني، حيث يطلق الوصف الأول على الفئة التي تدفع أعلى نسبة من الضرائب، والثاني على الفئة المعفاة من

الضرائب، ومسوغ هذا النقل المجازى أن الكاتب الذى يكتب للفئة الأولى يستخدم لغة أرقى أو أكثر نقاء... واتسع مفهوم (الكاتب الكلاسى) ليطلق على الكاتب المعبر، الذى تؤخذ عنه اللغة، وتقرأ أعماله فى المدارس ومن هنا جاء الوهم الشائع بأن الوصف (كلاسى) مشتق من (كلاسى) بمعنى الفصل الدراسى^(١٢).

وكان المصطلح منحوت فى تصور الأول من الإشارة اللغوية عند (الرومان) فى عنايته التصور على أنه منحى التوجه إلى الطبقة العليا وإلى الصفوة فى المجتمع، ثم كان ما وقع منه على استخدام اللغة الأرقى لدى ما يطلق عليه الكاتب الكلاسى، وتصبح (الكلاسية) حالة عقلية قبل أن تكون أسلوباً فنياً، لها جوانبها المتعددة حتى تبرز كل عبقرية فردية متمثلة قدرة معينة من التعبير قد تتجاوز الصدق، وكل مبدع جديد - بهذا المعنى - (ثائر) حتى وإن سمي كلاسياً^(١٣).

وتتسق فعالية الرد إلى الأصل عند (مندور) مع علية اللغة اللاتينية فى احتوائها أصل الصوت الدال وفعالية أحد تصوراته فى المنحن المصطلحى، وبعد تحلل هذه اللغة إلى مجموعة لهجات عرفت بـ (الرومانىوس)، كان الخروج على اللاتينية إعلاناً بميلاد (الرومانسية) التى اشتقت من الصوت الدال نفسه، ومناهضة منها للكلاسية المعنية أساساً بوقوع هذه اللغة على مثلها العليا^(١٤)، حتى رد الأساس الفلسفى فى منشئها إلى (نظرية المحاكاة)^(١٥).

وعند (مجدى وهبة) كلاسيك Classic هى إحدى الطبقات الست للشعب الرومانى، أما الكاتب الكلاسى عندهم فهو من يكتب للطبقة الراقية بينما الكاتب البروليتارى هو من يكتب للطبقات الدنيا، ثم يدور التصور حول الكاتب نفسه ليسمه بالرفيع ويصف أدبه بالمأثور، ثم يتسع ليشمل النمط الأدبى القديم أو المتعلق بأداب الإغريق والرومان، أو كصفة للأدب الممتاز ولو لم يكن قديماً، أو الأدب المتصف بالاتزان والوحدة الفنية وتناسب الأجزاء والاعتدال والبساطة الوقورة. أما الكلاسية كاتجاه فهى ما تعنى بالمبادئ أو الأساليب الملتزمة فى آداب قدماء الإغريق أو الرومان أو فنونهما، أو اتباع المعايير التقليدية فى كل زمان ومكان^(١٦).

وفى استقراء الإشارة اللغوية فى الإنجليزية يبدو إلى حد كبير مدى فعالية تصوراتها على ما هى عليه فى اللاتينية، فهى طبقة اجتماعية أو فصل، ما وقعت

على Class، وتقليدى من الطراز الأول وما وقعت على Classic، ثم هو ملتزم الأشكال التقليدية ما وقعت على Classical^(١٧).

وأيا ما كانت تعنى تصورات الإشارة اللغوية فى اليونانية (Classes) فكلها تجتمع على احتواء تصور أوحده للمصطلح وفق ما ساد المجتمع اليونانى ثم الرومانى وما تبعه من عصور الانحطاط حتى كانت إرهابات عصر النهضة ليشتهر عود المصطلح ويستوى بصورة على ما أفاضت به تصورات الإشارة اللغوية، من حيث كونها تعنى وحدة متميزة (فى الجيش أو الأسطول)، أو طبقة متميزة هى طبقة الصفوة، أو فصل دراسى متميز، فهى فى كل الأحوال طبقة اجتماعية خاصة راقية وتعنى بالملوك والأمراء والنبلاء، وتدخل المجال المصطلحى على كونها عناية التصور بما يحقق (أيدولوجية) هذه الطبقة، ويلتقى التصور فى الأدب بذلك مع فن العمارة الذى كان يعنى بتبعية الأعمال الإغريقية فى القرن الخامس والرابع قبل الميلاد^(١٨) ولا شك أن هذا التصور هو الذى ظل يعمل على تبني المصطلح فى مناهج القديم، حول ما قيل عن استواء المنحى الأدبى عليه فى القرن الخامس عشر كما يقول (ذهنى)^(١٩) و (عياد)^(٢٠)، وظل يعمل على هذا الأساس انطلاقاً من عليّة الفلسفة اليونانية وسيطرتها التامة على الفكر البشرى فى أوربا القرون الوسطى، وكانت الكلاسيكية نتاجاً مشروعاً لمقولة (أرسطو) بنظرية المحاكاة. ولما بلغ النموذج الإبداعى اليونانى شأواً بعيداً من التميز وسط أرض جرداء قاحلة شهدت ظلام العصور الوسطى الأوربية، كان لا منجى من هذا الظلام - شأن الإنسان فى كل العصور أن يتحسس إشراقاته فى سالف عهد حينما ينبطح الظلام على الحاضر والمستقبل - إلا أن يتعلق بها وينجو مما اعتراه من تخبط فظهرت النماذج الإبداعية اللاتينية واليونانية كأقمار فى السماء، فحاول السير على سراجها، وبدأت تتشكل هوية المدرسة انطلاقاً من النظرية وتمثلاً لقواعد وأسس ثابتة كانت فى منحاها الاجتماعى تجل وتحترم إلى حد كبير طبقة الملوك والأمراء والنبلاء المنوط بها فعالية البقاء فيخلص المنحى الفنى إلى استلال العلية الطبقيّة ذاتها، والتي تمثلت فى سلطوية الآلهة فى الفكر اليونانى حتى انبنى عليها جل الأعمال (الدرامية) على حساب الشعر الغنائى الذى يعتمد على الذاتية والفردية، ولولا أن كان ذلك الاتساق الطبقي على المستوى الفنى؛ ما وجدت الكلاسيكية ذلك الرواج وما وقعت على توطيد أركانها بهذا الرسوخ. فثمة بعد علمى يتوكأ على النظرية فى البحث عن المثل الأعلى

والنموذج الأمثل باعتماد نظرية المحاكاة عند (أرسطو)، وآخر فنى فى ارتقاء هذه النماذج التى صاحبت حضارة عظيمة فى أوج ازدهارها لينعكس بذلك على تقنيّتها وتجليها، ثم آخر اجتماعى يشهد بالعلية الطبقيّة لطبقة الملوك والأمراء والنبلاء (الطبقة الحاكمة) فى اتساق متواز مع آلهة اليونان، والأبعاد الثلاثة كفيّله - إلى حد كبير - بتبنى التصور وإرساء قيمه ومعاييره.

وفصل (شكرى عياد) بين الصوت الدال (كلاسى) والمصدر الصناعى (كلاسيّة)، ليصبح الأول مقصوراً على كل كاتب تدخل أعماله فى التراث مهما يكن مذهبه فى الكتابة، والثانى يدل على الخصائص النوعية والفنية، وهو لم يستعمل إلا فى بدايات القرن التاسع عشر فى كل من إيطاليا، وألمانيا، وفرنسا، وروسيا، وإنجلترا، أى بعد ثلاثة قرون تقريباً من فعالية تصوره الأولى فيما عرف بعصر الانبعاث (القرن الخامس عشر)^(٢١) ويؤكد (ليليان فرست Lillian R. Furst) أن الكلاسيّة التى ظهرت فى فرنسا فى القرن السابع عشر لم تكن هى منبت التوجه للتصور المصطلحى الأول للكلاسيّة، كما وقعت عند (مندور)، بل إنه يصبح على الأرجح ما قال به (شكرى عياد) و (محمود ذهنى) بوقوعها قبل ذلك فى إيطاليا بثلاثة قرون فيما عرف بعصر الانبعاث، أما ذلك الذى وقع فى فرنسا، فهو ما عرف بالكلاسيّة المحدثّة والتى تبنت التصور ذاته فى عصر الانبعاث على ما هو عليه فى الكلاسيّة الأولى حينما وضعت التصور على نصب تعلّى من قدر النموذج اليونانى وما كان عليه من أفكار جمالية عند (أرسطو)، و(هوراس)، و(كوينتيليان)، و (لونجنجوس)، "وكان موضوع المناقشة الكبير هو العودة إلى الأقدمين ومحاكاتهم، وهم الذين يتمتعون بمرجعية لا تحد، ويوحون برغبة ملحة للسير على خطاهم"^(٢٢) ثم يرصد (فرست) منحى التوجه الاجتماعى ودوره فى دعم أصول النظرية وأسس وقواعد المدرسة الأدبية التى اتسقت مع فرض السيادة الطبقيّة المطلقة كنظام يرتبط باستبدادية سياسية وأدبية لهذه المذهبية فى فرنسا، بينما كانت أقل وطأة فى إنجلترا، حتى أن (شكسبير) لم يكن ليولى قوانين الكلاسيّة أى اهتمام ولم تكن (هاملت) على قدرها من القبول فى بواكير القرن الثامن عشر^(٢٣). وعلى الرغم من ذلك فإن سلطوية الكلاسيّة المحدثّة فرضت نفسها على الفكر إلى حد كبير ومجدت العقل إلى حد أكبر، حتى جاء الشك الديكارتى، وصار العقل العمود الفقرى للفكر الأوروبى والذى جاء الرومانسيون لكسره^(٢٤).

ويحاول (كودن) استقراء المنحى التاريخي للتصور عند اليونانيين والرومان وفي العصور الوسطى وعصر النهضة، فيضعنا أولاً أمام التصور اليوناني بفعالية مصطلح (كلاسي) للتمييز بين عدد من المعاني، ولكن الأساسى منها هو أ- من الطراز الأول ب- ينتمى إلى فن أو أدب اليونان وروما. ج- كاتب من الطراز الأول وذو امتياز معروف عموماً. وبالرجوع إلى الأصل فقد كان يكتب المؤلف الكلاسي Scriptor Classicus للطبقة العليا، والمؤلف البلوريتارى Scriptor Proletarius كان يكتب للطبقة الدنيا. وبالتدريج أصبحت كلمة Classic تميز عند الرومان الكاتب الذى ينتمى فى كتابته إلى الطراز الأول، وأثناء العصور الوسطى كانت الكلمة تعنى مجرد كاتب موضع دراسة (فى فصل دراسى)، وذلك بصرف النظر عن مميزاته [وذلك ما يتسق فى جانبه الأول مع مقولة (عياد) ويناقضها فى جانبه الثانى] وفى عصر النهضة Renaissance كانت الأعمال الرئيسة فقط والتي كان يكتبها الكتاب اليونانيون واللاتينيون هى التى تعتبر ذات أهمية من الطبقة الأولى. وقد أقامت المثالية الإنسانية رأياً هو أن أفضل الكتاب الكلاسيين هم الذين وصلوا إلى الكمال^(٢٥).

أما السؤال المطروح الآن، هل يمكن بعد أكثر من ستة قرون مضت على الفعالية الأولى للتصور المصطلحى للكلاسيية، وثلاثة قرون على الكلاسيية المحدثة أن نتمثلها على أساسه؟! أم أن المصطلح استطاع أن يفلت من أسر المحدودية إلى ما ينسحب على تجريده فى تواطؤ ثان؟!.

إن (عياد) حينما خلص بالتصور إلى تجلى العقلانية المطلقة؛ إنما كان يرمى إلى محاولة تجريده إلى ما لا يحده من زمان أو مكان، حتى أنه وصل إلى العبقرية الفردية التى تفلت بالمرّة من أسر التقليد والمحاكاة إلى ما شاءت للتعبير عن الأنسب، وهذا ما قد يفلت إلى خارج حدود التصور، لأن هذه العبقرية الفردية لما تجد أرضاً خصبة لها بعد. أما (وهبة) فيصل بالتصور إلى التجريد الصريح ليرسو على اتباع المعايير التقليدية فى كل زمان ومكان.

ونوشك أن نقع بذلك على التصور المصطلحى وفق ما تجلّيه الجماعة وتنتهكه فاعلية الزمن بما ينسجم مع منحى التوجه الفكرى فى العصر الحديث، ويذهب (زكى بدوى) لآلا يعتمد من مفهوم (وهبة) سوى التصور الذى وقع على الاتساق مع الفكر المعاصر، ثم يشير إلى جوهر التأصيل إشارة عابرة بعدما تحول بفاعلية الزمن إلى مجرد أصل يدخل فى المجال التاريخى بدرجة أوقع من إعماله

فى مجال التصور الآتى، فىقول "الكلاسية Classicism فى مجال الأدب والفن الميل إلى اتباع المعايير التقليدية والأصول المقررة التى استقر عليها العرف والبساطة والاعتدال وتناسب الأجزاء والاهتمام بوضوح الفكر وعذوبة الأسلوب وتناسق العبارات- كما يقصد بالكلاسية الآداب أو الفنون التى تنبثق بأصل وجودها إلى عصور الثقافتين اليونانية والرومانية"^(٢٦).

وواضح إلى حد كبير مدى ردوخ التصور إلى التسليم لسلطوية التبعية، على الرغم من محاولة (عياد) رد فعاليته إلى العقل والعقلانية وما يعد ثورة بالخروج عن السائد إلى الأنسب، إلا أن هذه المحاولة بالفعل تفلت إلى حد كبير من أصل التصور المصطلحى للكلاسى بتوجيهه القديم والحديث، وشبيه به إلى حد ما ما يقع عند (كودن) حينما يرد التصور فى منحاه الحديث وتطبيقه على الأدب إلى امتلاك ذلك العمل لصفات النظام والتناسق والتوازن والتنظيم، ثم يضيف بعدا آخرًا هو أنه لا شىء يمكن استبعاده من العمل أو إضافته إليه بدون إصابته بالضرر^(٢٧)، وهذه الإضافة الأخيرة ترد بالضرورة إلى مثالية نسبية ترتبط بالبحث عن الكمال فى التوجه القديم فى محاولة توثيق التميز، لأن ذلك يمكن أن ينطبق على أى نص غير كلاسى، غير أن هذه المثالية ترجع هى الأخرى إلى معيارية نسبية ترد إلى كل ما هو سلفى أو تبعى بالقياس؛ ذلك أن فلسفة الكلاسية تعتمد الموقف المفسر لعلاقة الإنسان بمجتمعه من خلال آلية علاقاته السائدة التى مردها فى النهاية إلى نظرية المحاكاة، وتتوطد أركان هذه النظرية باتكائها الفلسفى على احتواء علاقات العبودية والإقطاعية لتصبح هى الروح السائدة المسيطرة على توجهات المجتمع فكريا وأدبيا، ويصبح أيضا "كل نزوع كلاسى هو فى حقيقة أمره تثبيت لتلك العلاقات أو دعوة إلى الرجوع إليها"^(٢٨).

على هذا الأساس فإن التوجه الكلاسى احتوى أيديولوجية العلية التى افترضتها الفلسفة النظرية فى منشأ التصور من كونه بالضرورة النمط المثالى الأوحد والمقدس إلى تبعية من تبعياته تحتم سلطوية كل ما هو سابق على ما هو لاحق، بناء على بناء، وكلما ارتفعنا عن الأساس وهنت علة المثالية وتضاءلت حجة الاتكاء، وهذا الصلف وهذه العبودية واكبتها بالضرورة الفنية تقنية مواجهة من كل عمل اتباعى يحاول محاكاة الأصل، حتى استقر التصور إلى حد كبير مع المعنى التقليدى؛ ما دامت هذه المحاولات لا يشرع لها بالتجاوز إلا بالخروج المذهبى غير المشروع عن الفلسفة والنظرية إلى توجه فكرى مجرد آخر.

على الرغم من ذلك، فإن تبلور التوجه الحديث للمصطلح واستواء تصوره على ما يخرج من إطار القيود الاجتماعية، وإن ظل على حاله من الخضوع للمعايير الفنية السلفية؛ هو ما دفع (المدرسة الأدبية) إلى تمييط مجموعة من الأسس والقواعد التي حفظت لها كينونتها بصورة تتسق والعقل، وخضوع الفن للمدرك الذهني، فصورت الماضي أبدا بصورة مشرقة، تتحقق من خلالها المتعة من قبيل الامتداد السلالي بين الأحفاد والأجداد، فضلا عن احتواء التصور الكلاسي لعنصر جوهري تبنى في أدب اليونان وروما وامتد إلى الكلاسيكية الجديدة، وهو مدى اتكائه على القيم المطلقة التي جمعت بين النظام والجمال في حضور عقلي، أو كما يجمعها (سانت بيف) في مقولة (والترباتر) "ليس ما جعل المنجزات القديمة تتصف بالكلاسيكية هو قدمها، بل هو ما فيها من حيوية ونضارة ونظام" (٢٩)، وكلها أمور تتسق والعقلانية التي أكد عليها (شكري عياد) نقلا عن (هنري بير) ليضيف إلى وصف (سانت بيف) الوضوح الفكري، والموضوعية، والتزام القواعد، ومثابرة الحقيقة، ثم الأخلاق (٣٠)، والأخيرة ترد عن المنحى الأصولي لتوجهات النبلاء، وكان الكلاسيكية معنية - كما يقول (عياد) بالشكل المذهب الذي يحمل قيمة الموضوعية الاجتماعية أما الأسلوب الكلاسيكي فهو "ينافي التعقيد، وينفر من الغرابة، ولا يحرص على شيء كما يحرص على الوضوح... فالشاعر الكلاسيكي يريد أن يتمتع جمهوره، ولا يريد أن يثير دهشته بشيء خارج عن المألوف" (٣١).

أصبحت الكلاسيكية إذن نمطا من أنماط السلوك الفني، تعتمد في أصلها الفلسفي على نظرية المحاكاة وتتمخض عن توجه اجتماعي يحترم إلى حد كبير سادته وصفوته وماضيه، وينحو منحى العقل باعتباره المفجر الأول للعمل الأدبي فيجتاح إلى النظام والموضوعية والتزام القواعد الموروثة ليعنى في النهاية بتوطيد أركان القيم الأخلاقية.

وكان الفن تربية - ليس إلا - وكان الأدب تأديب - ضمن أدوات تأديب السلطة الحاكمة - وكان هذه التربية وهذا التأديب رسالة لا يقدر على حملها، ولا يقنن أسسها وشرائعها؛ سوى الصفوة المعنيين بتثبيت الأصول والقواعد التي تضمن لهم حق الاحترام الأبدي، ويصبح أي خروج عنهم باطلا. ولعل فلسفة الكلاسيكية - وإن وقعت جذورها على معايير منطقية وفق ما كان لأمر الحضارة اليونانية - تفسى بأنها في تجليها الحديث لم تكن تتكىء على الجذور ذاتها، بل وقعت على تأصيل الجانب السلبي فيها، ذلك الذي يتبنى حتمية التبعية لطبقة الصفوة باعتبارهم سدنة

القيم وأصحاب المثل العليا المنوط لهم الخطاب والمنوط بهم منابع الخير والفرن والجمال، فليس (الأنا) إلا (الحاكم)، وليس الـ (نحن) إلا (النبلاء)، وليس ثمة نظرية إلا (الموضوعية) وليس ثمة (عاطفة) إلا (العقل)، وليس من حق الفنان أن يبدع سوى ما تفرضه سلطوية المثل الأعلى أو موضوعية المحكومين في تحقيق ذاتية الحاكم والسلف الذين ساروا على النهج ذاته، وليس ثمة ترميز أو همز أو لمز، إنما هو الوضوح والنظام، وكان الفن مرهون بأمر الحاكم العسكري، حتى غدا للملوك والأمراء قداسة بلغت حد الإيمان بأن ما يجري في عروقهم دم أزرق على خلاف باقى البشر، وهذه القداسة التي بلغت حد التأليه في الحضارة اليونانية لولا ما حباها من رقى في مناح شتى؛ حتى كان وراء كل إله علم عظيم؛ ما انصرف العقول إلى هذه الدرجة من الإيمان بمن لا علم لهم، ولما وقعت هذه الكلاسية وحاولت توطيد أركان التوجه ذاته؛ فإنها سرعان ما بدأت تتهاوى في أول هزة اجتماعية، وكان من الطبيعي أن تواجه فيها (هاملت) بالرفض^(٣٢)، بعدما اخترقت السنن والقوانين الاتباعية وانتهكت حرمة هذه الطبقة، ثم هي لم تنهض إلا على ما تركته الكلاسية في عصر الانبعاث وما قبله من تقنية فنية للعمل الأدبي، حتى كانت قد "منحت الناس (نظرة للعالم)، واضحة، ثابتة، مستقاة من الاطمئنان إلى نظام راسخ في العالم، يعطى الأدب كذلك مستندا ثابتا"^(٣٣).

ولم تكد تبرز إلى الوجود فلسفتها خاصة في اعتمادها على العقل وما يمكن أن تورثه من جمود وعقم بتبعيتها؛ حتى كان ما كان من أمر (ديكارت) الذي بدأ الإحساس بـ الأنا (أنا أفكر فأنا موجود)، فضلا عما صنعه (نيوتن) بتوجه فردي، ظهرت الحاجة إلى الذاتية، وبدأت تساؤلات عصر التنوير، وبدأت الثورة على عقلانية الشعر، وبدأ التحرر من سلطوية عقيدة الكلاسية المحدثّة، وقبل أن يأتي النصف الثاني من القرن الثامن عشر بدأت إرهابات أنماط جديدة من الشعور، وعلت مقولة (هيوم) (١٧٣٩) "إن العقل هو، ويجب ألا يكون سوى العبد للعواطف"، حتى تمثلت ذلك (الكوميديا الدامغة) للفرنسي (لاشوزيه)، وأشعار الألماني (كلوبستوك)، ثم أعمال (مانون ليسكو) (١٧٣٥)، و (روسو) (١٧٦١)، وجوته (١٧٧٤)^(٣٤) وبدأ خفوت نجم الكلاسية في الأفق وبزوغ نجم جديد لتوجهات الفكر البشري، وبدأ تصور آخر يتكئ على فعالية الأصل المعرفي في نظرية المصطلح النقدي، ويتمثل قضية المصطلح الواقعة على الجدلية الاصطلاحية بين الأصل وفعالية الزمن، وسوف نكتشف من خلاله أبعاد تلك الفلسفة التي انتقلت

بالتصور المصطلحي من الركود التاريخي في منحاه الأول إلى التجلي في المنحى
الفكرى المعاصر .

الرومانسية Romanticism :

لم تتفرد (الكلاسية) وحدها بآداب العصور الوسطى، فقد تسربت - على
استحياء - بعض القصص الشعرية والنثرية التي كانت تنشد الحب المثالي
والمغامرة والبطولة، وشاعت في أسبانيا وفرنسا على وجه الخصوص، وقد غدت
كلمة Romance تعبيرا عن هذه القصائد الغنائية القصصية، ورادفها معنى
الزائف والمتخيل والوهمي في عصر الكلاسية المحدث^(٣٥)، أى أن (الرومانسى)
كان اسما يطلق على "قصة شعرية أو نثرية من قصص القرون الوسطى أو الحب
الشريف أو المغامرات والفروسية"^(٣٦)، الأمر الذى دفع (محمد عناني) إلى القول
بضرورة الفصل بين (الرومانس) و (الرومانتيكية) وذلك للخلط الشائع - كما يرى -
في ترجمة (رومانتيك) الإنجليزية إلى (رومانتيكى) أحيانا و (رومانسى) أحيانا
أخرى ، "ولكن الكلمة الأصلية - اسم - رومانس ٠٠٠ لا تتصل بكلمة رومانتيكى
إلا بصلة اشتقاقية، فهي تعنى فى الأصل قصص الحب والمغامرات والفروسية
٠٠٠ وكانت تتسم بالعواطف المبالغ فيها والإغراق فى الخيال إلى حد الشطط
والابتعاد التام عن عالم الواقع، بينما تطلق الصفة منها - أى رومانتيكى - كما هو
معروف على الحركة الأدبية التى بلغت أوجها فى أوائل القرن التاسع عشر،
وحققت فى الشعر بصفة خاصة ضروب التحرر والجيشان العاطفى والثورة على
تقاليد المجتمع المتمزمت"^(٣٧).

وفى الوقت الذى يؤكد فيه (محمود ذهنى) على أن الصوت الدال وقع
اختياره من أصحاب الاتجاه الجديد - آنذاك - ليكون خير تعبير عن توجههم؛
بانحلال اللاتينية الى لهجات (الرومانىوس) لتجىء منها (الرومانسية) فتكون خير
إنكار للكلاسية والثورة عليها^(٣٨)؛ فإن (المسدى) يرد أصل المصطلح إلى الفرنسية
وإلى صيغة الصفة (رومانتيك) والتي تعود إلى سنة ١٦٧٥، حينما دخلت إليها من
الانجليزية فى التاريخ ذاته، بينما وقعت فعاليتها بالدلالة ذاتها فى الألمانية سنة
١٨٠٤م، ثم استقر المصطلح سنة ١٨٢٠ فى فرنسا على التيار الإبداعي
(رومانتيسم) حتى عرف صياغة أخرى عند (ستاندال) يحاكى بها الصيغة الإيطالية
ليقع على (رومانيتسم) بدلا من (رومانتيسم) ويعود ذلك إلى سنة ١٨٣٣^(٣٩).

ثم يعرج (المسدى) على منازل المصطلح فى التداول العربى، فيعرض لمحاولة ترجمة المصطلح بـ (الإبداعية) من إيداعى ثم إعراض التداول عنها والتمسك باللفظ الدخيل، ثم يشير إلى ورود صيغة (الرومانتيكية) باعتماد الجذر النعتى على اللغة الأجنبية - الفرنسية أو الإنجليزية - وكذلك (الرومنطيقية)، بالقلب الصوتى المشروع، أما الصورة الثالثة فهى صيغة (رومانس) التى اعتمدت أصل الصيغة الاسم، ويقول "وقد سمح الانطلاق من المصدر باختصار بنية الكلمة بعد إسقاط المقطع الذى تعاقبت عليه التاء والطاء فى الصيغتين السابقتين فقل الرومنسى ولم يقل الرومنتيسى ولا الرومنطيقى"^(٤٠)، ويؤكد (المسدى) أن توزيع الصوت الدال بين (رومانسى ورومنسى) قد انبنى على تحرير فى الثانية بالحرص على تفادى الساكنين وسكون النون وهو مالم تبحه العربية إلا فيما ندر^(٤١).

والمنحى التاريخى لـ (رومانسى) عند (ليليان فرست) لا يتنافى مع ما وقع عليه (المسدى)، حيث يرد الأصل إلى الإنجليزية بمصاحبتها لكلمة (طيب) وإشارتها إلى قصص البطولة والمغامرات القديمة حتى صار بإمكانها أن تعنى (أسرا للخيال)، ثم صارت تطلق على المشاهد الريفية ومنأظر الطبيعة بمعنى إيجابى، وغالبا ما كانت توضع لوصف الجبال والغابات والأماكن المتوحشة التى ترتبط بقصص (الرومانس) القديمة، وهكذا صارت الكلمة مع انتصاف القرن الثامن عشر تحمل معنى مزدوجا: المعنى الأصلى، أى ما يوحى أو يذكر بقصص الرومانسى القديمة، ومعنى تطور ليشير إلى اتصالها بالخيال والمشاعر"^(٤٢)، ثم يؤكد (فرست) على استيراد الكلمة إلى الفرنسية من الإنجليزية فى الوقت الذى كانت تحاول فيه الأولى وضع المقابل لها بلفظى (رومانيسك) و (بيتوريسك)، قبل اتخاذ (رومانتيك) على أنها كلمة إنجليزية مستعارة^(٤٣).

وواقع الأمر أن القول باعتماد الصوت الدال (رومانتيكى) - بناء على ما سبق - على حساب (رومانسى) لا يرقى إلى القبول المنطقى وفق آلية الاصطلاح وأسس الوضع، لأن اللفظ فى إشارته اللغوية إذا ما وقع فى أول تصور أخذ عنه على أنه (قصة من القرون الوسطى، وأغاني الحب فى الأسبانية)؛ فإنه فى الأساس عالية على ما اتسق مع مقولة (ذهنى) برده إلى لهجات (الرومانىوس) فى اليونانية، ومنها دخل إلى الإنجليزية والفرنسية ليحمل تصورات قصص البطولة والفروسية وتتجلى عنايته بجو الغموض والمغامرة، والحب المثالى، والكذب الفنى، والغريبة، وأحداث الواقع المؤلمة... إلخ"^(٤٤). ولما كان التصور المصطلحى يعنى بذلك التيلر

الذى جاء منهاضا للكلاسية، واشتد عوده إلى درجة الاصطلاح عند الكاتب الفرنسى (ستندال) (١٧٨٣ - ١٨٤٢) ثم استوى على سوقه فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر، فإن وقوعه- الذى بلغ حد الامتناع عن التحديد- على تصورات الإشارة اللغوية فى صيغتها المصدرية لهو كفىل بتحقيق شرعية النسب إلى (رومانس Romance) دون الحاجة إلى اللجوء للصفة (رومانتيك Romantic) والتى تحمل النسب فى الإنجليزية وحتى إذا ما وقعت على التعريب اضطر المعرب إلى النسب بالعربية لتصبح (رومانتيكى) ويتكرر بذلك النسبة مرتين، وهو الأمر الذى فطن إليه فى (الكلاسية) (المسدى)، و (عياد)، وهو ما تؤكد مقولة (عبد الواحد لؤلؤة) بأن "الرومانسية، والرومانسى أصبح استعمالا من الرومانتيكية أو الرومانطيقية، أوصفة رومانتيكى أو روما نطيقى ٠٠٠ فإن الأصل الإنجليزي للكلمة، كما يفهم من الفصل، صفة من الاسم romance، والنسبة إليه فى الإنجليزية تكون بإضافة IC بعد قلب لفظ السين آخر الاسم إلى تاء كما تفوض قواعد اللغة الإنجليزية لذلك يجب إضافة ياء النسب فى العربية فنقول رومانسى ورومانسية، ولا يجوز إضافة ياء النسب إلى الصفة الأعجمية المنسوبة أساسا إلى اسم ، لأننا بذلك نكون قد نسبنا مرتين، وهذا خطأ"^(٤٥).

وقد بلغ المصطلح اتساعا لا حدود له فيما احتوى من تصورات حتى لاحظ العالم الأمريكى (لف جوى Lovejoy) ذات مرة أن كلمة (Romantic) قد وقعت فى سياقات متعددة بمعان كثيرة، وأنها إذا أتت وحدها لا تعنى شيئا على الإطلاق^(٤٦). " ويبدو أن التكرار أخرج الحياة من هذا المصطلح، وعلى الرغم من ذلك فهو لما يزل كمصطلح لولبى، فهو كلمة لا يستغنى عنها ولا فائدة منها فى الوقت نفسه، فتنوع معانيها ودلالاتها الفعلية والمحتملة يعكس الرومانسية الأوربية المعقدة والمتعددة وفى (انحدار وسقوط الرومانسية) عام ١٩٤٨ قام (لوكاس F.L.Lucas) بإحصاء ١١٣٩٦ معنى لكلمة Romanticism^(٤٧)، ومثله ما كان من (بارزون Barzun) فى محاولته احتواء تصورات المصطلح التى تقع على عدة معان منها "جذاب- طنان- محافظ- انفعالى- ملء بالحيوية والمرح- خيالى- بلا شكل- غير ذى جدوى- بطولى- غير منطقى- مادي- غامض- واقعى- غبى- غير حقيقى- غير أنانى ويمكن للمرء أن يضيف إليها: مغامر- شجاع- غير عادى- فخم- ميلودرامى- عاطفى- متوحش"^(٤٨). وجلها تصورات تنبنى على محاولات الارتقاء بالجانب الوجدانى فى تمثله المثالية المطلقة

كشياء معارض ومضاد للعقل^(٤٩)، على حساب ما يمكن رده من تصورات نظرية إلى (الكلاسية) الانتظامية والاتباعية والصلفية والكائنة على حدود العقل والمنطق بما يتجاوب بمرونة أكبر مع الجوانب المادية حول التوجه الفلسفى النظرى ومن خلال المنحى الفنى التقنى.

ولعل ذلك ما دفع (ليليان فرست) إلى ترديد مقولة (بوركوم) فى مقاله عن (الرومانسية) فى مجلة (كينون) عام ١٩٤١ حين قال "من يحاول تعريف الرومانسية يدخل فى مهمة خطيرة راح ضحيتها كثيرون"^(٥٠)، ثم يواصل حصر التصورات على غرار ما صنع (كودن) إلا أنه يقع على سمات أخرى-تنشط فى التصور المصطلحى عند العديد من الأدباء على اعتبارها أضدادا لتصورات (الكلاسية) فتأتى عند (جوته) على كونها مرضا، وعند (برونتير) تصبح اضطراب الخيال وهياج الشطط وموجة عمياء من الغرور الأدبى، أما (هاينه) فعنده الفن الرومانسى يوحى باللامحدود، وتصبح رغبة لإيجاد ذلك اللامحدود خلال المحدود والتوفيق بين الحقيقى وغير الحقيقى عند (فيرجايد)، والعودة إلى الطبيعة عند (روسو)، والتعلق بالعجيب ومخالفة المؤلف عند (بابيت)، وعند آخرين : هروب من الواقع، سوداوية، عاطفية، ذاتية، عاطفة أكثر منها عقل، العجيب والمثير، الغربة والغرابة، الطريقة السحرية فى الكتابة، ثم يحصر (فرست) هذه التعريفات فيما يتمتع بالجمع مثل ما يأتى فى قول (جوته) و (بابيت) و (هاينه) ، أما المنع فهو ما يقع عليه الخلاف^(٥١).

ولاشك أن المتابع للحصر التصورى للمصطلح سوف يصل إلى أن ثمة تداخلا واضحا لتيارات واتجاهات أخرى سوف تتبلور وتتفصل عن المنبع الأصيل، والأهم من ذلك ما يمكن أن يضيفه (فريدريك) بقوله "إن الرومانسى، ليس محض نوع بل هو كذلك من عناصر الشعر... وبهذا المعنى تكون الكتابة الإبداعية جميعا رومانسية إلى حد وهكذا أصبحت هذه الصفة تطلق على (شكسبير) كما تطلق على (دانتي) و (سرفانتيس)"^(٥٢).

وهذا التحرر الجميل هو بداية إطلاق التصور ليتجاوز حدود المدرسة الأدبية المناهضة للكلاسية فى أواخر القرن الثامن عشر، إلى ما يحمل التصور على تقنية فنية ورؤية كونية تتسحب إلى عموم الجنس الأدبى الذى ينضوى على الارتقاء بالجنس البشرى- شأن الفنون كافة - وتختلف الرؤى فيه - شأن الفنون

كذلك - بمدى تحقيق التوازن بين المادى والوجدانى، وما يمكن أن تنصرف إليه كينونة الإنسان فى رقيها باحتواء الخير وقدرتها على مواجهة الشر .

أما (مجدى وهبة) فإنه حينما يعرض للتصور يفصل بين منحاه العام فى ابتغاء تحريره، وخصوصيته فى الأدب، على أن تنصب تلك الخصوصية على توجهات المدرسة الأدبية، بينما يأتى المنحى العام لديه مشتملا المدرسة الأدبية فى مناهضتها للكلاسية ثم يرادف بعض حصر كل من (كودن) و (فرست)، فيقول "ويراد بها بصفة عامة حالة نفسية أهم خصائصها زيادة الحساسية وعدم القناعة بما يمليه العقل والحكمة، ويندرج تحت هذا المعنى أزمتا الإرادة، والقلق، والإفراط فى الاهتمام بالذات، وحدة الانفعالات، والرغبة فى الهروب من الواقع الحاضر"^(٥٣)، وذلك هو المنحى العام، أما خصوصيته فى الأدب فتتصب على توجهات ثلاثة فى بلاد مختلفة، الأول منها هو المدرسة الألمانية فى أواخر القرن الثامن عشر بقيادة (فريدريك شليجل)، وتتميز بالثورة على المبادئ والنواميس الجمالية الموروثة من أرسطو واستبدال الوجدان والانفعالات الشخصية بها، واعتبار الرواية النثرية أهم نوع أدبى يعبر عن عصر هذه المدرسة تعبير الملحمة عن العصر الكلاسي"^(٥٤)، أما الثانى فينشط فى المدرسة الإنجليزية التى ظهرت أواخر القرن الثامن عشر أيضا على يد كل من (كولردج) و (وردزورث) كثورة فنية على الأوضاع الأرسطوية طليعية الشائعة بتحرير القوافى والإفراط فى المحسنات البلاغية والاهتمام بالطبيعة فى الوصف الشعرى ليصبح الأدب متنفسا عن الذات، ثم تأتى بعد ذلك المدرسة الفرنسية التى بلغت أوج ازدهارها بين ١٨٢٠ - ١٨٥٠ وكانت عنايتها بـ (الأنثى) والتعبير عن الشعور بالقلق والتمزق والحزن والهروب من الواقع إلى نزعة مثالية واكبتها بالضرورة صحوة دينية مسيحية واهتمام بالقضايا الاجتماعية^(٥٥).

لتلتقى المدارس الثلاث بذلك على تصور أوحده يعنى بمناهضة الكلاسية عموما وبالإعلاء من شأن الذات وطغيان الحس الجمالى وسيادة روح الحزن والقلق فى امتزاج الإنسان بالطبيعة، والرخوخ المطلق للقدرية، ما وقع منها على الجبرية أو الاختيارية، وتخفت النزعة الأبيقورية، ويعلو التلذذ بالألم، انطلاقا من الإيمان بالمثالية المطلقة، فضلا عن حفاوته فى مجال الفنون بالصورة الخلابية المفعمة بالمياه التى كانت تزين الحدائق الإنجليزية تواصل مع نهج الإعلاء من شأن الصورة الفنية فى التقنية الإبداعية^(٥٦) وكعادته يحاول (أحمد زكى بدوى) أن

يجمع شتات التصور، ولكنه يخرجها تماما من دائرته الأولى المحددة إلى طلاقة دلالاته، انطلاقا من اعتبار (الرومانسية) فلسفة عامة في الأدب، ولم تعد مقصورة على التوجه الاصطلاحي الأول وحسب، فهي "اتجاه في الأدب نحو التحرر من القواعد القائمة والتقاليد الموروثة وحب الطبيعة وتغليب المشاعر الذاتية والإغراق في العاطفة والخيال على العقل والمنطق والرومانسية من وجهة النظر الفلسفية إطلاق الموقف الفردي وإثارة الشعور في أغمض صورته، والاعتقاد بلانهاية الوجود ولا نهائية التقدم في التاريخ"^(٥٧).

ويمكن لهذا التصور أن يحظى - إلى حد ما - بالجمع والمنع في منحاه التجريدي نحو فعالية المصطلح قديما وحديثا؛ بما يؤكد مصداقية الجدلية الاصطلاحية بين الأصل وفعالية الزمن بتخطيه الحدود الأولى ونشاطه المطلق اتكاء على فرضية اعتماد المدرسة الأدبية على الأصل النظري في نظرية (التعبير) والتي دارت حولها جل التصورات قبل استقرار التصور المصطلحي لتصبح مقولة (لاسيل) "الرومانسية عالم الانسحاب من التجربة الخارجية للتركيز على التجربة الداخلية"^(٥٨)، ومقولة (لوكاس) "إنها الحلم النشوان"^(٥٩) جزءا من الذاتية في (التعبير)، والفرسانية في التوجه.

عموما، فإن التصور ينحصر في قصص القرون الوسطى الشعرية والنثرية والتي تعنى بالبطولة والمغامرة والحب والمثالية والخيال والغموض والذاتية مارد الصوت الدال إلى (رومانسي)، أما إذا وقع النسب على صيغة المصدر الصناعي (رومانسية) فإن التصور يحتوى توجهات المدرسة الأدبية بخصائصها الفنية المناهضة للكلاسية، والتي ازدهرت في أواخر القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر في كل من ألمانيا وإنجلترا وفرنسا؛ وما يمكن أن يخرج به إلى التجريد للنشاط الفعال في الواقع المعاصر متجاوزا حدود النوع، وينشط ليصبح خاصة عامة في الجنس الأدبي، أوتوجها فنيا نظريا وتقنيا يمكنه أن يفلت من أسر التاريخ متمثلا بعضا من تلك التصورات التي وقع عليها في الأصل، والتي بلغت عد الحصى، غير أن هذه التصورات لا بد وأن تجتمع بالضرورة على تصور أوحده للإجازة الاصطلاحية، وهذا التصور هو ما يتمثل إلى حد كبير في كل ما يتصل بإزكاء الجانب الروحي الوجداني والذاتي والفردي والضعيف، على حساب المادية الجماعية المطلقة والطاغية في فلك الصراع بين الخير والشر والمعنوي والمادي.

وشأن العرض أن يصبح فعلا أو رد فعل طارئ؛ أما الجوهر فله الفعالية المطلقة، وما دامت فلسفة النظرية معنية في الأصل بالجواهر؛ فإن هذا ما يدفعنا إلى التساؤل؛ هل الرومانسية عرض أم جوهر؟ وبمعنى آخر، هل كان تفجرها وتجليها نظرية فكرية مجردة أم كانت رد فعل مناهض طارئ وحسب؟ ومثل هذا السؤال هو ما يجب أن يشغل أذهاننا إزاء أى تحول في منهج التفكير البشري، وإذا ما كان التصور هو الأصل والصوت الدال تابعا له في آلية الوضع؛ فإن نظرية المصطلح النقدي تتجلى في حفظ استواء هاتيك المناهج الفكرية حال تأصيلها لملايسات التصور وأيديولوجيته، ثم مدى مساهمته في البناء الحضارى سلبا أو إيجابا، ليتحول التاريخ إلى عنصر فعال في تحقيق منظومة التطور، ويتمثل في الوقت ذاته مناقشات إثارة ما خمد من جمر تحت الرماد في تلك التصورات المصطلحية ثم معاودتها الكرة بين الحين والحين.

إننا أمام (الرومانسية) إذا ما حاولنا طرح المنحى العرض نجد أنفسنا في غمرة من التصورات مردها في الأصل إلى مناهضة الوضع السائد والمألوف، وتلك في حد ذاتها علة كفيلة بالتحول إذا ما أدركنا أن الفنان متمرّد بطبعة، قلق بتكوينه، أو كما يقول المتنبي "على قلق كأن الريح تحتى"، ثم هو دائما في محاولة دعوية للبحث عن عالم أجمل وأكثر مثالية ورفاهية لكل بنى البشر، غير أن الهوة تظل على حالها من الاتساع بين المثال والواقع، لأنه في نهاية المطاف (مجتمع) بشرى سيظل فيه من الخير ما لا يسع الجميع وفيه من الشر ما لم تقدر على رفعه رسالات السماء ولا فنون الأرض، ومن هنا وقع ذلك الصراع الأبدى بين الخير والشر، والبقاء والفناء، والتعب والراحة، والشقاء والرفاهية، والظلم والعدل، والغضب والرضا، والطمع والقناعة، والقوة والضعف... إلخ، وكلها أضداد، والشئ لا يحيا إلا بضده، وكأن عليها استواء الأرض وميزان الحياة، بما يدفع إلى القول بأنك كلما حاولت تحقيق إيجابيات بعضها كان على حساب إيجابيات البعض الآخر، وكأنك تحاول إصلاح ضلع معوج، غير أن ذلك لا يثبط عزيمة محاولات التأصيل التي تفاوتت في رعايتها المنحى الفكرى والفلسفى للتصور بين الأصل وفاعلية الزمن على اثنتين لاثالث لهما، الأولى يمثلها المنحى المادى والثانية تقع على المنحى الروحى والوجدانى، وتشمل الأولى كل الجوانب المادية في الحياة بما فيها طينية الإنسان، وكل ما يدنو به إلى الأرض في سمت خلقه لإعمارها، أما الثانية فتحوى مثاليات القيم الإنسانية الأخلاقية، ولأن روح بنى آدم من روح

الله^(٦٠)، فهي تتمثل جوانب الديانات وأعراف الأخلاق وكل ما يصعد بها إلى السماء، أو إلى ما هو أعلى من مثاليات الفن وجماليات المتع الوجدانية، وتتسع هذه النظرة إلى إدخال فعاليات أخرى قد لا تتسق مع المفهوم الأخلاقي في اعتمادها على اختيارية الفعل الإنساني^(٦١)، ومدى تطويعه لما يرتبط بهذه الوجدانيات أو الجانب الروحي. ولا تلتقى فعاليتهما معا في الفن إلا من قبيل محاولة التكامل وتحقيق عالية الجوانب الإيجابية في أضداد الحياة، أما إذا تفوقت إحداهما على الأخرى فثمة تصدع يعتري منهجها لا يلبث أن تتبعه محاولات أخرى لإحداث التوازن كلما انتابته زئبقية الأضداد.

على هذا الأساس يمكن أن ننظر إلى سلطان الفن في الفلسفة اليونانية وكونها أصلا نبحت عنه بتحقيق ذلك التوازن بين المادى والروحي، وحتى إذا ما تردت الأوضاع السياسية والاجتماعية في عصور الانحطاط؛ كان من الطبيعي أن تختل معها موازين الأضداد، لصالح فئة معينة أو جماعة بعينها استطاعت أن تجعل من المعايير الروحية في الديانة المسيحية شركا لطغيانها على المعايير المادية، وجاء صلف الكنيسة، الأمر الذي كان مآله إلى الدخول في موجات متلاحقة من الظلام والتخبط، ليصبح من الطبيعي أيضا أن تنهض منظومة الفكر البشرى على محاولة إعادة التوازن بالإعلاء من شأن المادى وإحكام العقل، وتحقيق مآرب سلطة أخرى وجدت هويتها في الفلسفة اليونانية كما وجدتها في التقنية الفنية في المثل الأعلى الاتباعي على ما كان عليه من انتظام وتحديد وعقلانية، عليها تكون الدفة التي توجه الشراع وتعيد استواء السفين على تلاطمات أمواج الزمان فكانت الكلاسية.

ولما اشتد عودها، واستوى أمرها، وانصرف إليها التوجهات جملة، اختل سفينها مرة أخرى وأصبح في حاجة إلى إعادة توازنه، فكان ما كان من أمر (ديكارت) و (اينشتاين)، وبدأ الحراك الاجتماعى لطبقة (البورجوازية).

وجاءت (الرومانسية) عرضا وجوهرا محاولة تحقيق التوازن بين المادى والروحي مرة أخرى بعدما أسرفت (الكلاسية) في انصرافها إلى العقل والاتباعية والمحدودية، وحاولت (الرومانسية) من جانبها أن تحقق الذاتية والفردية بما يتسق مع ما قال به (أرسطو) من طواعيتها لنظرية (التعبير)، ومحاولة الارتقاء بالروحي والوجداني إلى مرتبة أسمى من تلك التي فقدت هويتها في (الكلاسية)، حتى أن (هوكس) يعرف الرومانسية بقوله "هي محاولة في مواجهة العوائق الواقعية

المتزايدة، للاحتفاظ - أو تبرير - تلك النظرة الموهومة عن العالم والحياة، التى
تجىء نتيجة لمزاج خيالى بين المألوف والغريب، وبين المعروف وغير المعروف،
والواقعى والمثالى، والمتناهى واللامتناهى، والمادى والروحى والطبيعى وما فوق
الطبيعى (وليست الأزواج السالفة من المصطلحات متساوية طبعاً فى المعنى)، فهى
تمثل سبلاً مختلفة لصور كشف الواقع (الرومانسى) عن نفسه فى الأمزجة
المختلفة^(٦٢)، فهى تزواج إذن بين الجوهر والعرض الذى لم يتوقف عند حد
المناهضة وحسب؛ بل باحتفائها بتلك الثورة الاجتماعية التى واكبت عصر النهضة
ونفضت على أكتاف (البورجوازية) التى صارت الكفة الأرجح فى احتواء مقابليد
الأمور، لتفكك السلطة من الاتباعية العمياء إلى النهضة المستتيرة، ويتحول
الانطباع من سلطة إلى أخرى بما يؤكد اتكاء الرومانسية على محاور التغيير
الثلاثة - كما وقعت (الكلاسيكية) - ليأتى المحور العلمى أو الفلسفى فيما اتسق مع
نظرية (التعبير) عند (أرسطو)، والمحور الفنى فى محاولة تحقيق الاتزان بين
المادى والروحى كحاجة ملحة دائمة، أما المحور الثالث فيكمن فى فعالية المنحى
الاجتماعى بعلية سلطة البورجوازيين، كما خضعت (الكلاسيكية) فى سالف عهد لعلية
طبقة الملوك والأمراء والنبلاء.

فجوهر (الرومانسية) الذى انبنت عليه فلسفتها - فى تبنيها التصور
المجرد - هو محاولة تحقيق التوازن بين المادى والروحى بعد اختلاله بانصراف
الكلاسيكية كلية إلى الجوانب المادية المرتبطة، بالمحدود والنظامى والعقلانى
والركون إليها احتفاء من السلطة الدينية التى طغت روحانياتها على ماديتها،
وكانها سلسلة لا تنفض حلقاتها بين الفلسفة اليونانية وتجليها فى محاولة تحقيق
التوازن بين المادى والروحى حتى صاحبها حضارة عظيمة فى العلوم والفنون
على حد سواء، والعصور الوسطى فى عنايتها بالجانب الروحى على حساب
الجانب المادى، ثم الكلاسيكية والمحاولة الأولى لإحداث التوازن^(٦٣)، إلى أن تجاوزته
فجاءت الرومانسية بالمحاولة الثانية. وقد لا تخلو هذه النظرة عند البعض من كثير
أو قليل من الشطط، إلا أنها تحتمى فى ساترين أساسيين يرتكز الأول على نظرية
(التعبير) ورد الفعل الجوهرى المباشر لتقنية التوجه إليها، فتمثل التصور
المصطلحى للمدرسة الأدبية ثم ما استطاع أن يتجرد ليصبح عنصراً فنياً من
عناصر الأدب، إنما يتجسد فى كونه نمطاً من أنماط التعبير، والثابت أن هذا النمط
ينبنى على تحقيق التوازن الضدى بين (الكلاسيكية) و (الرومانسية) حتى تحقق

طغيان الجوانب الروحية والوجدانية في هذا الاتجاه، أما الثاني فمرده إلى أن فاعليه الزمن مازالت تحمل من التصور المجرد ما يمكنه الفعالية في الواقع الآتي وعلى شاكلته ما كان من أمر تصور (الكلاسيكية) وتبنيها نظرية (المحاكاة) .

بالرغم من ذلك فإن علة النشأة تعتمد - بما لا يدع مجالا للشك - فعالية الأصل الاجتماعي، والذي يأتي كعرض يمكن أن يتماهى عند حدود الجوهر، وعندما يرد (تليمة) إلى ذلك الأصل فعاليته؛ إنما يضع بذلك محور الأساس الأول لتفعيل التغيير، وعندما يتحدث عن سلطوية (البورجوازية) على تبني الرومانسية^(٦٤)، فإننا لا نملك إلا أن نسلم بطواعية التوجه لها، ليقع بذلك على جوهر المدرسة الأدبية الفلسفي، وهذا قد يختلف إلى حد ما عن جوهر التوجه الفلسفي للمصطلح في المنحى المعاصر، أو بمعنى آخر، مدى فعاليته الآنية بعد انقراض هذه التركيبة الاجتماعية التي كانت مسوغا لنشأته؛ إلا أن تأتي هذه الفعالية وفق نظرية (التناصية Intertextuality) على اعتبار (النص الكتابي) جماع ما قرأ المبدع من نصوص سابقة عليه، فيتعاقب جوهر النشأة مع جوهر المجرد في احتواء التصور المصطلحي .

ومن هنا وقعت (الرومانسية) على النزعة الفردية بدرجاتها المختلفة، بدءاً من تمرداها على كل ما هو سائد ومألوف وانتهاء بردوخها واستسلامها التام للقدرية؛ بل وصولها إلى حد التلذذ بالألم لتصبح المثالية زيفاً، والحزن والشعور بالغربة والقلق والتوتر والإحساس بالانكسار والتشاؤم ضعفاً ووهناً، وبدأ أن الروح في تهويماتها صارت إلى درجة من الشفافية الهشة التي تهاوت في أول مواجهة لها مع الواقع بعدما طغى ذلك الحس الروحاني على معطيات البقاء المادية مرة أخرى، ليصبح الإنسان أشد عرضة للفناء لا التفاني، وكأنما تكسرت أجنحتها العصافير، ووسعت أجسادها الجراح، حتى صارت نهبا للجوارح أو كما يقول (محمود زهني) "إن صورة الفارس الرومانسي البطل لم تلبث أن اهتزت هزات عنيفة وسريعة انتهت به إلى أسير كسير في جزيرة سانت هيلانة، وانتهت بفرنسا إلى بلد شبه محتل، وانتهت بأحلام اليقظة التي كانت تعيشها الرومانسية إلى كلبوس ثقيل في ليل حالك الظلام"^(٦٥).

وليتنا كنا نملك هذه القراءة الواعية للتاريخ، وليتنا كنا نتمثل جوهر الفنون ومعطياتها وتجلياتها في قيادة الفكر البشري نحو ما يصبو به إلى الحس ومحاولات قراءة المستقبل، إنها نسخة منسوخة من الماضي، تلك التي وقع عليها الواقع

العربي بتكوينه الاجتماعي على شبيهه الغربي، فمثلا كانت أوربا تسعى إلى توازن الحياة من خلال (الكلاسية) باتباع النموذج الأمثل والمثل الأعلى عند اليونانيين، سعت العربية إلى ذلك أيضا في فترة زمنية لاحقه، من إرهابيات الاتباع عند (الطهطاوي)، ثم استواؤها عند (محمود سامي البارودي)، حتى اكتملت رحلة البعث والإحياء فكانت الاتباعية في العودة للنموذج المشرق في الأدب العربي والذي وقع وفق رؤى هذه الفترة على العصر العباسي فكان ما استقر عند (شوقي) و (حافظ) صورة حية لما استقرت عليه (الكلاسية) في الغرب، وتتشابه إلى حد كبير فلسفة النشأ الاجتماعية واتساقها الطبقي في كل من الغرب والشرق، وحتى أن التحول من (الكلاسية) إلى (الرومانسية) كما اقترن بالثورة الفرنسية - في رأى البعض - فإن على شاكلته ما كان من ثورة يوليه سنة ١٩٥٢، وفي الوقت الذي كانت تلفظ فيه (الرومانسية) في العالم آخر أنفاسها كانت جنينا يتخلق في العربية على أيدي (المنفلوطي) و (المازني) و (أحمد رامى) و (على محمود طه) و (أبى شادى) ومطران ٠٠٠ وغيرهم، وما هي إلا سنوات قليلات حتى أصبح ذلك الجنين شابا يافعا تملك المجتمع العربي، وتعالى الآهات، وبدا الاستسلام التام، والتلذذ بظلم الحبيب، والتغنى بقسوته، وفي الوقت الذي كان يملأ فيه العالم صياح العلم والتكنولوجيا، كنا لا نملك إلا (النواح)، حتى استشرى الضعف والوهن، وتعلق الجميع فى خيوط (الرومانسية) الواهية، والتي صارت مخدرات يتعاطاها الناس بأمر القانون، إلى أن وقعت كارثة سنة ١٩٦٧ .

أصبح التغيير ضرورة ملحة إذن، وانضوى العالم مرة أخرى تحت لسواء المادية، ولكنها جاءت هذه المرة حادة فى تحولها، لأنها تمثلت الواقع، وأصبحت رؤى عينية فى كل المجالات، ودعا المفكرون إلى الاحتفاء بالعلم فى شتى التوجهات، "ودعوا إلى فن موضوعى يتجاوز أوهام الرومانسيين، وإلى (نقد علمي) مؤسس على تقدم العلوم، واستعانوا فعلا بالعلم فى دراسة التجربة الجمالية والطبيعية الشعرية إبداعا وتنوفا"^(٦٦).

غير أن التحول من (الرومانسية) إلى (الواقعية) وإن كان حادا فى حتميته؛ إلا أن هذه الحدة لم تقع على ما هي عليه إلا من استشرى فعالية المدرسة الأدبية الرومانسية، حتى خرجت منها أذرا صارت اخطبوطا أفعوانيا يحاول التملص من المواجهة مع (الواقعية)، وقبل أن يرضخ الفكر البشرى تماما لنظرية (الانعكاس)؛ كانت محاولات الإبقاء على نظرية (التعبير) قد أقضت إلى مداخلات تجريبية

ومذهبية تمثلت الجدل بين النظريتين، وبدا إعمال (الرومانسية) و (الواقعية) على حد سواء فيما وقع على هذه التجريبية والمذهبية، وذلك من قبيل وقوعهما على الضدية، فكانت الطبيعية والرمزية والتعبيرية والدادية والسريالية والوجودية مداخلات محددة لتحقيق التوازن بين المادية والروحية، ووقعت على الأصول الثلاثة الكبرى (الكلاسية) و (الرومانسية) و (الواقعية)، وفي الوقت الذي اضطجعت فيه (الطبيعية) على (الواقعية) كانت محاولاتها للبحث عن مسوغ يعلى من شأن تصورهما الفلسفي (الأبيقوري) بتحقيق اللذة بغير ألم، والانسحاق وراء الغرائز باعتبارها سنة الطبيعة، وهي مغالطة تحاول رفض علة الألم عند الرومانسيين وعندما تنزع (الرمزية) إلى الإحلال محل الطبيعية في التعبير عن الواقع؛ فإنها عادت إلى الذات والتعبير عن العواطف والأفكار من خلال التلميح، وكأنها محاولة لإحداث التوازن بين طغيان الطبيعي المادي ومنحائها نحو عوالم الروح والمثل والارتقاء الوجداني، وذلك بعض ما قامت عليه (الرومانسية)، ومثله ما كان من أمر (السريالية) و (الدادية) و (الوجودية) في وقوعها على محاولة تحقيق الاتزان مع الأصول الثلاثة الكبرى، غير أنها كانت أكثر تفاعلا مع (الرومانسية) و (الواقعية) في مراحل مسارات التشكل المختلفة لتحقيق التوازن بين المادي والروحي، وهذا ما يمنح سلطة القبول لمقولة (تليمة) بأن "فقدت الرومانسية طاقتها الغنائية وانتهت إلى اتجاهات رمزية وطبيعية وسريالية ووجودية ولا عقلية وعبثية... إلخ" ^(٦٧)، في حين يرد كل من (محمود ذهني) ^(٦٨) و (سيد النساج) ^(٦٩) أصول (الطبيعية) و (الرمزية) إلى (الواقعية) وترجع نظرة (تليمة) إلى المنحى الفلسفي للتصور، بينما يعنى كل من (ذهني) و (النساج) بالمنحى التاريخي .

وحرى بنا أن نؤكد أن ظهور أى من هذه المدارس والمذاهب الأدبية لا يمحو بالضرورة الكلية ما سبق إلى الوجود؛ ما ارتبط التصور بالتجريد الفلسفي والمنحى التقني، حتى أن (الكلاسية) ما زالت تأتي فعاليتها - عند البعض - من منشئها وحتى يومنا هذا ، وكذلك (الرومانسية) و (الواقعية) وثمة حقيقة أخرى يشير إليها (تليمة) وهي أن "كل مدرسة ونظرية تحتفظ بجوانب باقية من المدارس والنظريات التي سبقتها" ^(٧٠)، ويمكن أن نضيف؛ ما لم تكن منبئية عليها أو مناهضة لها، لتصبح قاسما مشتركا في النشأة والفاعلية.

الواقعية Realism :

بدأ إعمالها في الحقل الفلسفي كمذهب يعنى بتقرير العالم الخارجى مستقلا عن الفكر، غير أنه بتمثله نظرية (الانعكاس) أفضى إلى معنى معاكس وفق النظرية الأفلاطونية التي ترمى إلى أن العالم الخارجى إن هو إلا انعكاس للصورة الذهنية أو للمثل الأعلى^(٧١).

وكون (الواقعية) ترمى في علم الجمال إلى تمثيل الأشياء بأقرب صورة لها في العالم الخارجى^(٧٢)، لا ينضوى بالضرورة تحت لواء التصور في الحقل الفلسفى، بل إنها يمكن أن تنشط بتصوير مغاير وفق سلطة أصحاب الحقل المعرفى الأدبى فيعتمدون لها فلسفة مغايرة تماما، حتى أنها أصبحت في الفنون إعادة لإنتاج الواقع بكل دقة، كما وقع الأمر عند (كوربت) الفرنسى الذى نزع مع قرنائه نحو الإنتاج الفورى لما بين الأيدى من تجربته اجتماعية وحسية تأثرا بالتصوير الفوتوغرافى والضوئى^(٧٣) والثابت أن "الكتاب الألمان هم أول من طبق هذا المصطلح على الأدب، فيتحدث (شيلر) فى كتاباته عام ١٧٧٨ عن الأدباء الفرنسيين فيصفهم بأنهم (واقعيين أكثر منهم مثاليين) وينقل إلى ميدان الأدب نفس المقابلة الفلسفية"^(٧٤)، وظل التصور السائد عن مقابلة الواقعية بالمثالية هو المهيمن على حدود التصور، ولأن (الرومانسية) كانت أكبر من أن يحتويها ضد؛ فإن تصور (الواقعية) ظل على حاله من القلق، خاصة وأن المثالية فى الأصل واقعة على التصور فى حقله الفلسفى، أما وأن تأتى إلى حقل الأدب على سبيل التضاد فإن ذلك ما يجحف حق (الواقعية) بردها إلى كل ما هو لا مثالى، ثم إن هذه المثالية وإن كانت قيمة مطلقة؛ فإنها فى المنحى التطبيقى تتمتع بقدر كبير من المرونة النسبية انطلاقا من الأصول النظرية والفلسفية التي تردها إلى الذاتية، والتي كانت تشكل المحور الفكرى التجريدى لتقنية (الرومانسية)، لذا كانت مرمى التحول الذى وقعت عليه سهام (الواقعية) فى فتوحاتها الأولى.

ولم يستقر التصور المصطلحى إلا على أيدى الكتاب الفرنسيين، بدءا من المحاكاة الأمينة للواقع إلى أن قام (شامفلورى Champflory) بنشر مجموعة من مقالاته عام ١٨٥٧ تحت عنوان (الواقعية) وبدأت تظهر ملامح المدرسة الأدبية التى تبتغى فى الفن تمثلا دقيقا للعالم الواقعى، وأن يتحتم دراسة الحياة والعادات من خلال الملاحظة الدقيقة والتحليل المرفف، كما ينبغى أن يؤدى الفن هذه الوظيفة بطريقة موضوعية خالية من العواطف المتحيزة والنزعات الشخصية^(٧٥).

ولم تقع (الواقعية) بهذا التصور على فرش من القبول والخضوع، ولكنها اتهمت بادعاء الموضوعية والتحرر من النزعات الشخصية واعتبار ذلك تسترا خلف نريعة الاستهتار واللامبالاة الأخلاقية إلى أن كانت محاكمة (فلوبير) على قصته (مدام بوفاري) عندما امتدت واقعيتها إلى إبراز الجوانب اللاأخلاقية فى النفس البشرية^(٧٦).

ولم يكذب ذاع أمر (بلزاك) حتى كانت (الواقعية) على مرأى ومسمع الكثيرين ممن أيدوها والتفوا حولها، لما وقعت عليه مقدمته التى طرحها فى مستهل مجموعته القصصية (الكوميديا البشرية) من قناعة أدبية، حيث بلغت حدا كبيرا من السخرية المنتمية إلى فلسفة الواقع والتى تصور مأساة الإنسان^(٧٧)، وكانت رؤيته الكونية والفنية آنذاك بمثابة الإعلان عن انطلاق المذهب الواقعى فى بداية النصف الثانى من القرن التاسع عشر^(٧٨).

وكما أن (الرومانسية) قد نهضت على أكتاف (البورجوازية) الأوروبية، فلبن المتأمل فى نشأة (الواقعية) يلتبس إلى حد كبير ما صنعه (بلزاك) حتى اتسمت أعماله بذلك الطابع الجديد والمميز عما كان مألوفاً وسائداً فى حقبة (الرومانسية) السابقة عليه، ولأن "لكل فعل رد فعل مساو له فى المقدار ومضاد له فى الاتجاه"، جاءت واقعية (بلزاك) على مدى مناهضة (البورجوازية) وما كانت عليه من صلف واستغلال وجشع، ثم صراعها من أجل الثراء والسلطان؛ حتى طغى الإيمان بالثروة على الإيمان بالعقيدة والمثل العليا^(٧٩)، مصورة الحياة الواقعية تصويراً أميناً فى الوقت الذى انغمست فيه أقلام الشعراء فى أسطورية القول، ومجافاة الواقع، والجرى وراء مثالية عالم لا يملكون منه سوى الحلم، غير أن هذا العالم بدأت تتشكل ملامحه لا من سبيل الشعراء؛ ولكن من سبيل الواقع المادى؛ الذى بدأ يحتفل بالآلة، التى جاءت لتدوس الكثير من التخلف والكثير من القيم الإنسانية المثالية، إلى أن فرضت سطوتها على العالم، وبدأت تنشط الذاكرة العلمية، وتستشرى رويدا رويدا حاجات الشعوب المادية، التى تضمن لها واقعا أمثلا بدلا من خيال أسطورى عقيم، "وقد كانت الواقعية تعبيراً عن ذلك الروح الجديد الذى سيطر على الحياة فى ذلك الوقت وهو (الروح العلمى)، فقد ترك الواقعيون خيالات (الرومانتيكين) وأحلامهم، وراحوا يلتمسون الحقيقة فى الواقع الملموس، فليس للواقعيين إيمان بعالم علوى فوق المحسوس، ولكنهم يؤمنون بالحقيقة الواقعة، وهذه الحقيقة يمكن الوصول إليها عن طريق التجربة"^(٨٠)، ولعل ذلك كان أحد تجليات

العصر الذى بدأ ينطلق من الفكر المجرد فى توجهاته التى تجمع العلم والفن على ظهرائية الواقع لينتقل إلى واقع أكثر جمالا؛ لم يكونوا بالغيه إلا باتساق منظومة المادى والروحى التى راحت ضحية التشتت والفردانية الضعيفة والإغراق فى عالم هلامى لا يسمن ولا يغنى من جوع.

ولعل التقدم العلمى الذى شهده النصف الثانى من القرن التاسع عشر فى شتى العلوم الطبيعية والتطبيقية والرياضية، وما أفضى إليه من مخترعات أزهلت العالم، كان له مفعول السحر الذى تجاوز سحر البيان حتى انصرفت المثالية البشرية إلى العلم والعلماء، وبات على الفن أن يعيد صيانة أدواته، بعد ما كان مرآة الحضارة فى عصر النهضة، وعندما كان الفارس الذى قاد التحول فى كل العصور، حتى وقع تحت سطوة التبعية فى عصور الانحطاط، واكتفى بتوطيد القواعد وفق ما تنسجم مع ميول الطبقة الحاكمة، لذا كانت ثورة الواقعية الحقيقية فيما وقع عليه (بلزاك) من تصدع هذه الطبقة وصراعها المحموم على السلطة حتى أفقدت الناس هويتهم وصاغتهم حسبما يكفل لهم السطوة والسيطرة على مقاليد الأمور ولولا أن كان ذلك التحول وفق ما اتسق مع تجريدية الفكر حتى كان إعمال النظرية العلمية فى التقنية الأدبية؛ ما استطاعت (الواقعية) أن تحفظ للإنسان اتزاناً بين العلوم والفنون، وبين المادى والروحى، "والعلوم من شأنها أن تنمى الواقعية فى النفوس، كما أن الحياة الاقتصادية قد ازدهرت فى ذلك القرن بفضل اختراع الآلات، والاهتمام بالاقتصاديات ينمى الواقعية فى النفوس أيضاً"^(٨١).

إن ثمة نتائج ملموسة أصبحت ظاهرة على أفنانها بين يدي الإنسان، وثمة طوالع فى شجرة الحياة هى أشد وطأ من طوالع شجرة الحلم، قد حولت قطب (الرومانسية) إلى اتجاه معاكس، فكان مرساه على (الواقعية)، بعدما فقدت (الرومانسية) زخمها بعد حدود سنة ١٨٣٠، وبالرغم من ذلك فقد ظل التمييز بين (الرومانسى) و (الواقعى) " أكثر سيولة مما توحى به النظرية النقدية فانصهار (الواقعى) مع (الرومانسى) نجده بوضوح عند الشاعر الرومانسى (ورد زورث) قدر ما نجده عند الروائى الواقعى (فلوبير)"^(٨٢).

إنها (الواقعية الأولى) التى حملت على عاتقها التحول ورصد التغيرات الاجتماعية التى تناوبت الإحلال بينها وبين (الرومانسية)، واستطاعت أن تمحو الكثير من المعتقدات والمعايير الفنية القديمة، وأبرزت وسائل جديدة كان من أهمها زيادة القصة والرواية لذلك القطيع الذى أتى على الكثير من مراعى (البرجوازية) وإن

ظلت في مرحلتها الأولى هذه فاقدة غاية محددة، أو هدفا محددًا، غير مناهضة الواقع الفني ومحاولة تغيير منحاها^(٨٣)، خضوعا للواقع، عله يجيء اليوم الذى يمكن أن يخضع فيه ذلك الواقع للفن، ما استطاع ذلك الفن أن يقود عجلة الحياة.

لقد فقدت (الرومانسية) بهجتها حال تفتق الأرض عن نبت (الواقعية)، غير أن رعاة هذه (الواقعية) أصروا على اتباع الملاحظة الدقيقة والتصوير المخلص للواقع، وهذا ما يتنافر مع مبدأ (الرومانسية) فى التحول عن طريق الخيال الخلاق، وسرعان ما كتب التصوير (الفوتوغرافى) للواقع شهادة عجز (الواقعية) عن بلوغ غائية الخلق والابتكار التى توکأت عليها (الرومانسية) خاصة فى مسيرة مناهضة (الكلاسيكية)، وبدا أن ثمة جوانب إيجابية قد حفظت لها ولاية ذات موقع (استراتيجى) فى مملكة الحكم الواقعية التى لم تكن قد وطدت أركانها بعد، ولم تلبث هذه الولاية أن أعادت للفن ميزانه بعدما استبان أن خيال الفنان لا يمكن استبعاده من عمله، كما أن أعمال الذات وحالة المزاج الفردى جزء لا يتجزأ من أى عمل فنى حتى ولو كان موضوعيا أو واقعيا. إنه الواقع كما يراه الفنان ويحسه ويستشعره، إنها الرؤية الفنية والكونية التى تتجاوز حدود النقل المباشر إلى إجلاء فعالية الذات الإنسانية فى صهره وتشكيله بما يخرج من الآلية إلى الإبداعية التى جعلته (بالونا) طائرا فى السماء وخيوطه مربوطه فى خشاش الواقع، متلما كان من أمر الرسامين الانطباعيين حينما بدأوا بالملاحظة ثم أبدعوا ما انطبع فى وجدانهم على غير ما كان شائعا من اهتمام بموضوعات تاريخية واسطورية قد تنبت إلى حد كبير عن الواقع المعيش، وهكذا نشطت (الرومانسية) من جديد فى أواخر القرن التاسع عشر. وأصبح اصطلاح (الرومانسية المحدثه) يستعمل أحيانا وبخاصة فى الأدب الألمانى عند الإشارة إلى شعراء مثل هو فمانشتال، وجروج، وريلكه فى شبابه^(٨٤) وغير ما خلفته (الرومانسية) من فعالية مجردة بما يتجاوز المدرسة الأدبية لطلاقة التصور، فإن لها كرة أخرى فيما أضافته إلى تراثها تحت وطأة (الميتافيزيقى) ومدى إعماله فى (الرمزية) (كما سيأتى بعد قليل).

ويبدو أن مشكلة (الواقعية) الأساسية تكمن فى مدى احتواء الواقع، ولكن هذا الواقع لم ولن يمكن لأحد أن يدخله المجال المصطلحى لمحاولة وضع حده أو تعريفه، على الرغم من معرفته، إنه كائن حى، زئبقى أحيانا وأفعوانى أحيانا أخرى، فإذا ما خلناه ثابتا؛ كان ثبات الجبال وهى تمرمر السحاب، مالم يزلزلها الماضى أو يهددها المستقبل، وإذا ما خلناه متحركا تشابكت علاقاته، وتملصت

من بين يديك ثوابته، فليس لك منه إلا ما تحاول إنجازه من معرفة عنه، وهذا الإنجاز لاسبيل لتحقيقه إلا من خلال الذات وما استطعنا من سبل علمية وتقنية، والسبيل الأول هو سبيل الفن وما أمكن أن يشحذ به ذاكرته (فى المرحلة الأولى من مراحل التجربة الإبداعية) من معطيات العصر الثقافية، وذلك بالتحديد هو محور الالتقاء بين النظرية والأدب، وبين الواقع وما يمكن أن يتمخص عنه فى تمثيل إبداعات كل زمان على حدة؛ ولما أوحى زمان (الواقعية) بها، كان فى تمثيل الواقع مخاطرة التضحية بالذات، تلك التى لا يستوى الفن إلا بحضورها، ولا تتشكل هويته إلا بفعاليتها النسبية، وهى إذا كانت قد بلغت حدا متجاوزا فى (الرومانسية) فإنه بات على الواقعية أن تجعلها مطيتها من أجل تحقيق مصداقية الفن فى الابتكار والإبداع، وهو ما يؤكد (تلمية) بما جعل الاتفاق معه منحنى أساسيا فى التأسيس لفلسفة (الواقعية)، "وقيمة هذه النظرة أنها تعامل الواقع بأبعاده الثرية، وتنفى عنه السكونية والثبات، وتحرره من الجمود والسرمدية، وتتصوره فى صيرورة وتغير دائبين، وتجعل للذات فعالية إزاء الموضوع، فلا تضحي بها فى سبيل الوصول إلى قوانين نهائية"^(٨٥).

وتتأكد مصداقية التوجه فى ربط الذات بالواقع بما يتسق مع ما سبق عند (كودن) أيضا، فهو يرد الواقع إلى أصله الفلسفى على محورين أساسيين، يرتكز الأول على نظرية الرسائل المتبادلة، والثانى على الترابط المنطقى، "أما نظرية الرسائل المتبادلة Correspondence فهي تقترح أن العالم الخارجى يمكن التعرف عليه عن طريق البحث العلمى وتجميع البيانات والتوثيق والتعريف أما الترابط المنطقى Coherence فهو يقترح أن العالم الخارجى يمكن معرفته (أو ربما فهمه) عن طريق الإدراك العلمى والتبصر ولذلك فإن الرسائل المتبادلة تتطلب لغة مرجعية أما الترابط المنطقى فهو يتطلب لغة انفعالية، والأول يتضمن وجهة نظر موضوعية، أما الثانى فهو يتطلب وجهة نظر ذاتية، ولكن مع عمق اللغة لا يتحتم وجود تقسيم بشكل مطلق"^(٨٦).

بيد أننا أمام وجهة فلسفية أخرى تجتمع عليها المدارس الثلاث، عله تتجلى فلسفة التصور بين الأصل وفاعلية الزمن، وتنتمى هذه الواجهة إلى ضرورة الفصل بين مستويين يضمهما التصور، الأول هو منحاه النظرى والتطبيقي بما يتسق مع فعالية (الفن للفن)، والثانى يتسق مع مقولة (الفن للحياة)، مع إيماننا المطلق بصورية الفصل بينهما أيضا، لأن الفن للفن - فيما أرى - خطوة بينية لتحقيق الفن

للحياة، أو محاولة الارتقاء بها من قبيل جمع العلم والفن في سلة الدائرة الفكرية والمجردة التي تجمع المنطق البشري المادى والوجدانى فى منظومة واحدة، على ما هى عليه من اختلافات (أيدولوجية) بين النظرية ونقائضها، واختلاف تقنية العلم على حدة تجريدته العقلانية، والفن وعذوبة جمالياته الوجدانية، وحينما جاءت (الكلاسية) ابتغاء تحقيق الاتزان بين مادية العقلانية والنظامية، وروحانية النمط الكنائسى، وهلامية التصورات والشطحات اللاعقلانية، أو تحقيق (أيدولوجية طبقة الحكام والأمراء والنبلاء والاقطاعيين، أو محاولات الخروج من ظلمات الجهل إلى نيرات الأسلاف والأجداد، أو صياغة حياة أكثر نظامية وعقلانية؛ فإنه بدا على أى حال من الأحوال تجليها فى منحنى المستوى الأول من خلال تحقيقها للنموذج الأمثل ومحاولة بلوغ مثالية عالمية تصبح بؤرة الارتكاز فى المنحنى الإبداعى الاتباعى، بينما ما خلفته فى المستوى الثانى نمطا من الآلية التى حولت المجتمع إلى أتباع مقهورين، لا حول لهم ولا قوة فى النهوض بالتغيير الذى ظل قيد قيود تلك الطبقة الحاكمة والمستحكمة فى كل أسباب الحياة، ومن ثم فإنه لن تعود هذه (الكلاسية) إلا من خلال تمثّل المثل الأعلى فى المنحنى الفنى وما عليه من عقلانية ونظامية، أو المنحنى الحياتى وما فيه من عبودية وقهر، لتختفى الكلاسية تماما بعد مداخلات النقد الجديدة بدءا من محاولات إحياء (الواقعية) إلى أن تمثّل الأدب نظريته نهجا وتطبيقا وذاتا مخلوعة عليه من قبل هذه النظرية، أما فى المنحنى الحياتى فإنها تناوبت الشعوب التى وقعت على شاكلة المجتمع الغربى حين ساد القهر والعبودية والاحتلال هذه الشعوب، وذلك بالفعل ما وقع فى الأدب العربى بين يدى (البارودى) و(شوقى)، حتى ذهبت أيضا إلى غير رجعة، إلا من خلال ما اعتراها من تجريدية التصور كنمط تقنى يمكن أن يقع فى النص لما هو خارج المستويين من قبيل فعالية القراءة السالفة واتساقا مع نظرية (التناصية Intertextuality) على اعتبار النص جماع ماسبق من إبداعات قرائية مضافا إليها ما استحدثه المبدع وفق روح العصر، أو ما يمكن أن تقع عليه الناشئة فى محاولات التجارب الأولى، أو من أرباع الموهوبين الواقعيين على هامش العصر، أو فى غيبوبة الماضى، أو ما تحاول إعادة إرساء قواعده مرة أخرى بعض نظم الحكم الطاغية.

أما (الرومانسية) فقد أودعت المستوى الأول قدرا كبيرا من المرونة فى الشكل والحرية فى التجربة والتعبير، والرؤية العضوية والخيالية عن العالم والتى

أفضت إلى العديد من المسالك والإمكانات المثيرة، وأوصت بتجديد عجيب فى الكتابة الإبداعية^(٨٧)، حتى استطاعت أن تفجر دواخل الذات لتصبح التجربة حملاً ثقيلًا على المبدع لا ينحل إلا بعقدها، ثم هى استطاعت أن تجد معادلاً موضوعياً بين الذات والآخرين من خلال الفن وبقدر مشترك بين المستويين الفنى والحياتى إلا أن الحياة ليست كلها شعراء أو أدباء ليقع التوجه الحياتى على الضدمع التوجه الفنى فى الوقت الذى استطاعت فيه (الرومانسية) أن تحقق أعلى المستويات الفنية جمالا، من خلال تلقائية الصياغة، ومرونة التشكل، وقدرة الصورة على اجتياز عوالم (الميتافيزيقى) واللامعقول حتى بلغت قممها فى التواصل مع مداخلات النقد الجديدة خاصة فى تفكيكية (بارت) حينما بلغت القصيدة حد (أسطرتها)، بل إن التعلق بهذا الأصل الفنى السرمدى قد ساهم بقدر كبير فى (نصية) النص الأدبى على إطلاقه سواء أكان قصيدة أو قصة أو مقالا أدبيا أو نصا نقديا؛ بيد أنها - ولا غرو - فى المستوى الثانى قد بلغت بالمجتمعات إلى حد المرض والانكسار والتردى، ومن ثم فإنه كان من الطبيعى أن يتحول فيها المستوى الأول إلى قيمة مطلقة، يمكن أن يستل تصورهما لإخصاب وتكاثر توجهات فلسفية أخرى تنشط فى مجال الفن، إذا ما وصل المجتمع إلى درجة النضج التى تصرف الفن فيه إلى آلية حياتيه أخرى تتوقف عند حدود تقنين وسيلة لآلية الفكر البشرى، أى أن الفن يصبح بطريق غير مباشر عاملاً رئيساً وفعالاً فى تشكيل الذهن والوجدان اللذين يشكلان الحياة، بدلا من تشكيل الحياة بشكل مباشر، حتى يفلت من وطأة التبعية إلى دراة القيادة - وهذا أمر مرجأ فيه القول قليلا - وحتى يتحقق ذلك فإنه لا سبيل أمام الإنسان سوى الانصراف إلى واقع أكثر فعالية فى قضاياها، ليقع على (الواقعية)، تلك التى بدأت عقيمة فى تجليها الفنى، إلى أن استوعبت ذاتية جديدة، غير ما كانت عليه فى (الرومانسية)، تستطيع أن تطبع ذلك الواقع، بما للفن من قدرة وشفافية على استجلاء الأمور، لتشهد (الواقعية) على صياغة المستوى الأول بتحصيله من شطط (الرومانسية) المنبئة عن الواقع والتى تنهض على الحلم والضعف والانكسار، وهى فى ذلك تطمح إلى شفرات لغوية جديدة تستمد قوتها من الواقع، ولا تنجو - أيا ما كان حرصها - من قليل من الجفاء الفنى، لينطفئ ما وقسع فى (الرومانسية) على الإبهار، خاصة فى توجهها الأول، غير أنه كان أشد ما تمثلته وما يمكن أن يقع بقدر متساو بين المستويين الفنى والحياتى هو رفضها للنموذج المثالى فى (الكلاسية) كنموذج إنسانى عالمى، وانطلاقها من نظرة اجتماعية

لتفسير ذلك النموذج، كما أنها وضعت الموضوعات على قدرها من الأهمية الفاعلية في المجتمع، لا وفقا لشرف الموضوع أو نبلة كما كان في (الكلاسية)، ثم ما يمكن أن ينصرف تماما إلى المستوى الثاني باحتفائها "بموقف الإنسان الذي يعيش في مجتمع معين، لا هذا الإنسان الأخلاقي الذي لم يكن يواجه في (الكلاسية) غير الله، والذي كان إلى حد كبير مبتوت الصلة بما حوله، ومخلوع الجذور من أرضه، ومعدوم الانتماء إلى وسطه"^(٨٨).

فمرحلة البعث والإحياء للتصورات الثلاثة أصبحت رهن التاريخية والاجتماعية في (الكلاسية)، وحوصرت في المستوى الفني في (الرومانسية)، وتمخضت عن المستوى الحياتي في (الواقعية الأولى) إلى أن يستوى أمرها في الواقعية الاشتراكية على معاودة المنحى الفني نشاطه فيها، وبذلك تنطبع (الكلاسية) بحضور المثل الإنساني الأعلى الذي كان له نصيب في المثالية (الرومانسية)، تلك التي ساهمت هي الأخرى بفعالية حضور الذاتية في تجلية واقع (الواقعية)، والتي بدورها أجلت مثلا أعلى جديدا منتما إلى الواقع لا إلى العلية المطلقة (الكلاسية) أو المثالية الواهية (الرومانسية)، وذلك هو القدر المشترك الأدنى بين المدارس الثلاث، تأكيدا لمقولة (تليمة) التأصيلية في هذا الشأن^(٨٩)، غير أنه كان أهم ما يميز الواقعية وما سوف تستوى عليه في منحاهما الجديد هو رؤيتها للعالم، وقبل أن نخوض في هذا التوجه يجدر الإعراب على ما وقع بين إرهابات الواقعية الأولى والواقعية الاشتراكية من محاولات تجريبية ومذهبية للخروج عن كل من (الرومانسية) و (الواقعية) والتي تمثلت في : الطبيعية، والرمزية، والتعبيرية، والدادية، والسريالية، والوجودية.

- الطبيعية Naturalism :

ينصرف هذا المذهب في الأصل إلى حقل الفلسفة ويصل إلى مستوى النظرية التي ترد الطبيعة الكونية إلى الوجود بغير خالق، وتذهب عند أبيقور الفيلسوف الإغريقي إلى التسليم بسلطوية الغرائز الطبيعية، وتذهب عنده مذهب اللذة بغير ألم، ومن ثم كان انسياق الإنسان فيها وراء الغرائز التي وضعتها الطبيعية فيه، حتى عارضت كل الأديان التي وضعت نوااميسها للسيطرة على هذه الغرائز^(٩٠).

وفى علم الجمال تتكىء على الفلسفة ذاتها بضرورة محاكاة العاطفة للطبيعة، ليتطور ذلك المعنى الجمالى بوطأته أرض الأدب ليصبح مرادف المفهوم الواقعية فى محاكاة الأديب لعوالم الطبيعة وشرائعها ونواميسها، "فالمذهب الطبيعى يعتقد أن الإنسان ليس إلا حيوان تسيره الحاجات العضوية والغرائز، وأن العواطف والمشاعر والانفعالات ليست إلا مظاهر لتلك الحاجات العضوية، وأن نزوع الإنسان وسلوكه ليس إلا رد فعل لتلك الغرائز" (٩١).

ولا شك أن هذا المذهب قد ارتفع على أساس من طغيان مادية الحياة التى فجرتها بشكل غير مسبوق تلك الثورة العلمية والصناعية التى كانت قد بدأت تبسط تقنياتها على البشرية، وذهبت العلوم مذهباً مطرداً فى اعتماد التجربة المعملية كأساس أول لمنطق التفكير البشرى، حتى تجاوزت حقول العلوم المعرفية، وبدأت تتسلل إلى الأدب لتقضى ما استطاعت على آخر معازل وجيوب المقاومة الرومانسية اتكاء على ما طبعه العلم والتجربة على جبين الواقع الفعلى.

ومن ناحية أخرى استطاع ذلك المذهب أن يجد فى عباءة الواقعية الأولى ما يستتره من عورات التوجه التى محت إلى حد كبير تجليات الوجدان وبراعة الذاتية كبؤرة ارتكاز لشتى التحولات الفنية، وتحل محلها ما يخضع لتقنية التجربة المعملية، وتنحو بالواقع منحى يتسق مع أيديولوجيتها حتى اقترن ذلك المذهب بالواقعية لدرجة وصلت إلى خلط الترادف، وذلك لاعتماد الفنون فيه على الإحياء المأخوذ من الطبيعة لا عن النظرية الفكرية (٩٢).

فالإنسان فى (الطبيعية) ما هو إلا مادة عضوية تسلك مسلك (دارون) الذى يربط سلوك الإنسان ومصيره بعاملين أساسيين هما (الوراثة) و (البيئة)، لتصبح الحياة الأخلاقية ما هى إلا امتداد للحياة (البيولوجية) (٩٣).

على أن المدرسة الأدبية التى ظهرت فى فرنسا، وعلى رأسها (إميل زولا) كانت تؤمن بالمنهج العلمى التجريبي إلى حد كبير، ومن ثم حاولت أن تستمد من الواقع الأساس نفسه، إلى أن أسلمت للمادية الجبرية المتشائمة عنانها، والإيمان بوجود قوى دفينية فى النفس البشرية تستطيع الإحكام والسيطرة وتحمل المسؤولية الأخلاقية (٩٤).

يأتى على هذا الأساس المذهب الطبيعى طارحاً نظريته الفلسفية ليصبح موقفاً واختياراً وروية للحياة، متكناً فى تمرده هذا على بعض ما اتسق فيه مع أطروحات الواقعية الأولى (٩٥)، ولكنه نفس المرة ذلك الجانب الإشراقى فى غائية

الفن على اختلاف دوافعه وإدراكاته، والذي يعنى بالإعلاء من قدر المتع الوجدانية والجمالية الواقعة على مشارف الروح، لأنه فى البداية والنهاية يؤكد على الجانب المادى الملموس وحسب، وينكر على الإنسان أسمى ما فيه من إنسانية، فقط، لأنه يضعه فى مرحلة ما من مراحل الحيوانية التى ترد إلى مجتمع بانت على البدائية فى صراعه مع الكون والطبيعة، وعلى الرغم من استناد ذلك المذهب إلى على العلمية المادية وعلى أسباب التحليل النفسى^(٩٦)؛ إلا أنه كان فيه ردة كبيرة إلى الوراء، وانكسار سلبي فى منحى التطور والرقى، ولعلها صدمة العلم التى أفقدت الإنسان اتزانه وجعلت الشك يتسرب إلى قيمه ومعتقداته، حتى فيما خص الجوانب العلمية ذاتها، وكذلك النظريات الفلسفية ليعاد صياغة الشك الديكارتي مرة أخرى، ويعلو صوت (دارون) بنظريات لم تلبث أن ذهبت أبراج الرياح، وكان من الطبيعى أيضا أن يلقى ذلك المذهب حتفه فى أواخر القرن التاسع عشر، بعد ما خلفه من رؤى متشائمة وسوداوية فكر، وتفوق جانب الشر على جانب الخير، وآمن الإنسان أخيرا " بأن العلم وتجاربه لا يستطيع الوصول إلى كنه الحياة، وأن العقل الواعى وحده لا يدرك حقائق الأشياء"^(٩٧)، حينما حاولت الرومانسية الجديدة مطارحته النزال فى ذقاق الحياة المتمردة والتى تحاول التعلق بكل ما هو واقعى، وقد ظهرت بعض ملامح هذا المذهب فى الأدب العربى فى كتابات (إسماعيل مظهر) وأشعار (جميل صدقى الزهاوى)^(٩٨).

- الرمزية Symbolism :

على ما يبدو أن ثمة نزالات أخرى كانت تشهدها أذقة أخرى لتوجهات مذهبية فى حلبة الصراع بين الرومانسية والواقعية، لنقع بعد الطبيعية على الرمزية، والتى جاءت كرد فعل مباشر يحاول تحقيق التوازن الطبيعى بين المادى والروحى، بعد ما كان من أمر (الطبيعية) التى أتت على كل أخضر ويابس فى الارتقاء الوجدانى والروحى، أو على الأقل مراعاة اتساق الفن عليه.

وهى تنبنى على فكرة أن الاهتمام الرئيسى فى الفن ليس أن تصور، ولكن الأفكار يمكن اقتراحها عن طريق رموز، وهكذا ترفض الموضوعية فى مواجهة الذاتية^(٩٩)، والمصطلح وإن وقع على اعتماد الرمز الفنى؛ إلا أنه يعتمد الترميز كآلية إبداعية ومنحى تقنى وطريقه تعبير، تعتمد على إعادة صياغة الواقع من قبيل التشكيل الرمزي له بما يتسق مع الرؤية الفنية للمبدع، أو كما ألمح (مالارميه) إلى

أنها "فن إثارة موضوع ما شيئاً فشيئاً حتى تكشف فى النهاية عن حالة مزاجية معينة، أو هى فن اختيار موضوع ما ثم نستخرج منه مقابلاً عاطفياً"، ولكنه يضيف "أن هذه العاطفة أو الحالة المزاجية يجب أن تستخلص عن طريق سلسلة من التكتشفات"^(١٠٠)، لتشمل بذلك التجربة الإبداعية فى مرحلة الاستجابة لتحدها الرؤية الفنية فى التناول وتعود فعالية الذات - بؤرة ارتكاز الرومانسية - مرة أخرى لتنشط على تفعيل الواقع - بؤرة الارتكاز فى الواقعية - متمثلة بذلك توجهها جديداً يرقى إلى شيوع المدرسة التى أعلن (جان مورياس) مبادئها فى صحيفة (الفيجارو) صبيحة ١٨ سبتمبر سنة ١٨٨٦، وبعد موت (فيكتور هوجو) عام ١٨٨٥، وبعد اجتماع كل من (مالارميه)، و (فرلين)، و (رامبو)، و (كروبيير)، و (جان مورياس)، وكان ذلك بمثابة التعميد الحقيقى للرسمى للرمزية^(١٠١)، التى دعت "لشعر يستطيع أن يوحى بحياة الشاعر الداخلية، ويجعل مما يروونه فى العالم رموزاً للحالات النفسية، ولذلك سموا أنفسهم بالرمزيين"^(١٠٢)، واستطاعت هذه المدرسة أن تجلّى الجمال الموسيقى، وفعالية الصورة الفنية كمادة موضوعية وليست كحلية أو زخرف، كما اتجهت إلى إحياء بعض خصائص الرومانسية التى تفضى إلى السياحة فى أسرار الكون وما وراء الطبيعة، ثم ما يعترى النفس من اختلاجات الغموض^(١٠٣).

وليست (الرمزية) محاولة استبدال شئ بشئ، كما وقع الأمر على تصور الرمز (اللغوى) أو (العلاماتى) عند (بيرس)، وإنما جاءت فى المقام الأول لمحاولة إعادة عرش المشاعر والأحاسيس والنهضة الوجدانية الروحية التى فقدتها على أيدى (الطبيعية)، ولم تكن لتعنى بمقولة (ت . إس . إليوت) "الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة فى شكل فنى هى إيجاد معادل موضوعى - أى مجموعة من الأشياء أو المواقف أو سلسلة من الأحداث تكون فى النهاية هى التركيبة المعادلة لهذه العاطفة أو هى تركيبة هذه العاطفة على وجه الخصوص"^(١٠٤)؛ إلا على اعتبار وقوع ذلك المعادل الموضوعى بين الواقع والذات ليشمل التجربة ككل، لا أن يقع (شفرات) منفصلة، وإلا خرجت التجربة الإبداعية ممزقة تمزق العاطفة على مقصلة هذه الشفرات، وشبيه به ما يمكن أن يحدث لدى بعض الشعراء فى أزمنة القمع من إيماءات رمزية لا تقع هى الأخرى ضمن ذلك التوجه الفنى الخالص.

وتبقى (الرمزية) على محورين للتوجه، يقع الأول على العنصر الشخصي والجانب الإنساني في تفعيل الذات الشاعرة والتي قد تتماهى على مشارف الرومانسية الأولى، أما المحور الثانى فهو المعنى بالرمزية المتجاوزة والتي تستخدم الصور الملموسة، ليس كرموز ومشاعر خاصة تعتمل بداخل المشاعر، وإنما كرموز لعالم شاسع ومثالى يعتبر العالم الواقعي بالنسبة له شبيها غير متكافئ^(١٠٥)، على أنه فى كلا الاتجاهين يبقى مدى الانطلاق من الواقع هو الفاصل الحقيقى بين (الرومانسية) و (الرمزية)، وإن وقعت الأخيرة على كثير من تجليات الأولى، خاصة التقنية منها، لدرجة قد تصل إلى شحوب ذلك الحد الفاصل.

وثمة ملاحظة جديرة بالتوقف، فى إشارة (محمود ذهنى) إلى تجلى واقع جديد نحا بالرمزية ذلك المنحى الذى قعد به على كرسى البعث الرومانسى فى أشد طغيان الواقع المادى، وذلك حينما أفضى ذلك الواقع إلى نظرية العقل الواعى والعقل الباطن، وبدا من خلالها مدى ضيق مجال العقل الواعى؛ فى الوقت الذى بلغ فيه العقل الباطن قدرات لا نهائية. وعلى جانب آخر فإن فعالية الفلسفة النظرية كانت قد بدأت تطرق أبواب اللغة عند كل من (بيرس) و (سوسير)، الأمر الذى انعكس بما لا يدع مجالا للشك على تقنية اللغة الفنية خاصة بعد ظهور النظرية وتجليها فى مجال اللغة وعلم المعانى ثم ما أفضت إليه أبحاث (سوسير) فى هذا المجال، وبدأ يعرف الفكر البشرى اللغوى فى منحاه المعاصر "أول نظرية له وهى أن اللغة ليست إلا رموز صوتية أو شكلية لفكرة موجودة فى الذهن قد يمثلها مجسم خارجى، وأن اللغة فى حد ذاتها لا تدل دلالة حقيقية عن الأشياء وإنما تحاول أن تعبر عن - أو تستعيد - الصور الذهنية التى تلقيناها من الخارج عن ذلك الشئ والتي لا تمثل على حقيقته ولكن تمثل تصورنا المحدد المقيد له"^(١٠٦) ولعل ذلك ما يرتبط بعلية المدلول عند (سوسير)، لتصبح فعالية اللامحدود قرينة فعالية أخرى بعدما توقف العقل الواعى عند حدود المحدود، ليبلى العقل الباطن حد الإسراف فى الإيمان به فى (تقنية) (الرمزية)، وهو جانب ينهض على تحقيق مشروعية الميتافيزيقى ويضعه على أرض العلم والنظرية بعدما وقع فى سالف عهد على تخوم الخيال والوهم المريض.

إن (الرمزية) قد استطاعت بالفعل أن تتبنى مسوغات عودة (الرومانسية) باتكائها على تجليات العلم المادية والنفسية، غير أن الأصل الذى حفظ لها استواءها

هو مدى انطلاقها من الواقع بعد وقوع التصور المجرد لها على نظرية التعبير وإعمالها على المستوى الفنى، لتضيف إليه (الرمزية) بعد ذلك خاصة الانطلاق المشروع؛ وإن ظل ذلك الواقع على قلبه بتناقضات نظرياته العلمية والأدبية، إلا أن التصور المجرد فى كل الأحوال من (الرومانسية) إلى (الرمزية) قد استطاع أن يبسط ذراعيه على المنحى الفنى التقنى كأصل ثابت من أصول الإبداع الأدبى، وذلك بمعالجته توازن الأضداد بين المادى والروحى حتى انتسب إلى موقع حصين فى الإبداع المعاصر ينتمى إلى الرقى بالذهن الإبداعى وإعمال فعالية الذات وتجليها الوجدانى، فالرمزية - فى أبسط صورها - محاولة تطوير الواقعية فى اتجاه مضاد لا تجاه الطبيعية^(١٠٧)، غير أنها سوف تظل أسيرة تلك التقلبات النظرية فى مجالى العلم والأدب؛ ما بقى عليها الارتكاز الفعال لشقها الواقعى.

لقد اعتمدت (الرمزية) آلية إبداعية تعتمد فى المقام الأول على الإيحاء والتداعى للأفكار والمشاعر لا تقريرها أو تسميتها أو وصفها^(١٠٨)، واعتمدت على الجرس الصوتى والانسجام الموسيقى فى الألفاظ والتراكيب^(١٠٩)، وكأنها تعقد الرابطة الأولى بين المبدع والمتلقى من خلال الإيقاع المتسق حتى يتيسر له الكشف ومراحله على ما هى عليه فى تقنية العمل الفنى المشدود على وتر وجدانى يجمعه انسجام الحسى وعضويته وينعكس بشكل غير مباشر على المضمون، لتصبح لذة الاكتشاف هى متعة القراءة الحقيقية بعد ثراء النص بمعطياته الذهنية والوجدانية، لتتطبع أحيانا بسمت من النقاء الصوفى الذى انطبعت به الحركة فى تجليها عن مثالية الجمال، وتألقها النبيل على المنحى المناهض للمادية الطبيعية، حتى كان لها ذلك الملمح الصوفى، واتخذت من الخواص مدخلا مشروعا لذهن ووجدان المتلقى^(١١٠).

ومن نافلة القول ، إن العربية قد شهدت تصورا للصوفية يتشابه إلى حد ما مع تصور (الرمزية) الأوربية، وقبلها بما يزيد عن عشرة قرون، وليس من قبيل التعسف القول بوقوع أشعار (رابعة العدوية) و (الحلاج) و (ابن الفارض) وغيرهم على احتواء تصور مشابه للرمزية فيما يقع على مناهضة (الطبيعية) وتمثلها عند (مالارميه) على كونها تجربة وجدانية شاملة تعتمد لذة الكشف الفنية التى تتسق مع الأحوال والمقامات الصوفية فى مكابدة الروح من أجل الاتحاد بالذات العلية، وإن انطلقت (الرمزية) الأوربية من الواقع الذى يختلف إلى حد ما عن واقع الصوفية العربية، ثم يبقى اختلاف جذرى كبير يساعد بين الحركتين

ويتمركز في مدى تصور الرمز الفني والرمز الصوفي من حيث وقوع الأول على الإيحائية التلقائية والثاني بما يفترض فيه من مواضعة أو قرينة، قد تحجم طلاقة التجربة، وتحيل منحى الترميز إلى الجانب الشفري، وهو ما يتعارض كلية مع طلاقة التصور في (الرمزية) أما في الشعر العربي المعاصر فقد تجلت فعالية التصور في بعض كتابات (بشرفارس)، و (الصيرفي)، و (الهمشري)، و (مدرسة المهجر الشمالي)، ثم ازدادت تألقا بعد ذلك في بعض أشعار (صلاح عبد الصبور)، و (بدر شاكر السياب)، و (أمل دنقل) وآخرين.

لقد استطاع الفكر البشري أن يجد في (الرمزية) ميزان اتزانه مرة أخرى، غير أن اتكائه على طلاقة فعالية العقل الباطن واللاشعور بمسوغات النظرية العلمية قد أغرى البعض بالانصراف إليه كلية بعد ما حققته الرمزية من اتزان غير مسبوق، ومن رحابة في التلقى أفسحت المجال لعوالم الجمال حتى استطاعت أن تجد مراحها في الذهن الإبداعي، وما كان من هؤلاء إلا تبني اتجاه جديد يحفظ لهم الكثير من الإفراط في تفعيل ذلك العالم اللامحدود من نشاط للعقل الباطن واللاشعور فكانت (السريالية) و (الدادية)، ووقعت الثانية في سويسرا عام ١٩١٦، في حين أسس (بريتون) الأولى عام ١٩٢٤، وقبل الخوض فيها يجدر الإعراف على حركة أخرى تتم التواصل مع كل من (الرومانسية) و (الرمزية)، وتنسجم مع السياق التاريخي للتصور بين الأصل وفاعلية الزمن، وهي :

- التعبيرية : Expressionism :

أحد المصطلحات الذي بدأت تلوكه السنة النقد المعاصر حال التأصيل للعناية بالشكل والوسيلة التقنية، وهو في جوهره نزعة فنية وأدبية، أو بالأحرى رؤية فنية وتشكيلية من قبل المبدع تمثل انفعالاته وكيفية التعبير عنها، أو بمعنى آخر، تمثيل الأشياء كما هي واقعة في إحساس الفنان أو الأديب لا كما هي في الحقيقة والواقع^(١١١).

وترد الاحتمالات باكورة استخدام هذا المصطلح إلى (فايوكسلز Vauxcells) عام ١٩٠١، إلا أنه أصبح معنيا بتلك الحركة التي ظهرت في ألمانيا (١٩٠٥) وضمت مجموعة من الرسامين تنحو منحى البعد عن تمثيل الحقيقة الخارجية لتستعيز عنها بعرض رؤيتهم الشخصية للعالم^(١١٢)، ثم انتقل إلى ميدان الأدب عام ١٩١٤ على يد النمساوي (هيرماندبار) معنيا بتطويع القواعد والعناصر

المعيارية للكتابة من أجل ملاءمة الغرض وقد أصبح للتعبيرية نفوذ كبير في ألمانيا والدول الاسكندنافية حتى سيطر على الإبداع المسرحي، وكان رد فعل طبيعي ضد الواقعية الأولى - شأن (الرمزية) - لإبرازه الحقائق الفلسفية الداخلية على ما هي عليه من تجوال داخل الذات المبدعة^(١١٣) ولعلها المحاولة الأولى التي بدأت عندها إرهابيات التحول الإبداعي نحو العناية بالشكل والتقنية الأدبية في الكتابة، ولعلها أيضا تلتقى مع أحد جوانب (الأسلوبية) كنظرية ترمى إلى استبيان السمات اللغوية والتركيبية مردودة إلى نسق المنشئ الإبداعي^(١١٤)، كما سيأتي بعد.

ويرى (صلاح فضل) أن مصطلح (التعبيرية) أكثر تقنية وأشد ارتباطا بنظرية الشعرية، وتمثيلا للتدرج التصنيفي لسلماها من كلمة (الحضور) الأدبية وما تعكسه من ظلال سلبية على قسميها الغياب^(١١٥)، وهو بذلك ينطلق بالتصور المصطلحي لأن يتجاوز اللحظة الآنية في منشئه لتجريدية مطلقة ليتجاوب مع فعالية الزمن ويتصل بروح العصر الجديدة، فيقع على حدود الفصل بين الدوال والمدلولات، فمعنى مصداقية (التعبيرية) عن (الحضور) هو أن تصبح اللغة متجاوزة كيائها الفعلي لما هو خارجها، عندما تنحصر الرؤية الكونية للمبدع في التعبير عن الأشياء كما تشكلها الذات الشاعرة لا كما تقع في الواقع، وهنا يمكن للتعبيرية أن تنطلق على الدرجات الأولى من سلم القيم الجمالية التالية مباشرة للمؤشرات اللغوية النصية، ويمكن للتصور المصطلحي للتعبيرية أن يصل بها إلى كونها "خاصية أدبية ونتيجة شعرية معا" . . . لكنها على عكس التأثيرات التخيلية والرمزية لا تقع بؤرتها في منطقة اللاشعور، بل يتمثل فضاؤها في الإنارة - غير المتوقعة - لما هو شعوري ومعتاد، بفضل فرادة آليات التعبير^(١١٦).

بيد أن ذلك التميز الذي وقعت عليه (التعبيرية) إنما يؤتى أكله من قبيل تمثيلها كخاصة إبداعية في المقام الأول، وحيثما تقع بين المدارس الثلاث الكبرى وتوابعها المذهبية فإنها تصبح أكثر تميزا وأشد إثارة وأكثر تمثيلا لجماليات الإبداع، أما أنها تدخل دوامة النقد وتستطيع أن تتجاوز المنحى الانطباعي القديم فإنها أمام المداخلات الجديدة سوف تصبح عنصرا فعالا في تجلي الكثير منها، لأنها - ببساطة شديدة - تصبح قاسما مشتركا أعظم في جلها وعلى وجه الخصوص (الأسلوبية)، و(الأدبية)، و (الشعرية)، فقط، لأنها تمثلت تقنية إبداعية جديدة جمعت خيوط سوابقها، فأخذت من (الكلاسيكية) عنايتها بالنص، ومن (الرومانسية) أعمال الذات الإبداعية، ومن (الواقعية) تمثل الواقع النصي، فضلا

عن تجاوزها (الطبيعية) في اعتماد الانطباعات النفسية عنها، كما تجاوزت (الرمزية) في حرصها على التقاء الذاتى بالموضوعى دون الفصل الذى وقعت فى شركه (الرمزية)، حتى أنها استطاعت أن تتجاوز الوسائل الفنية العتيقة، واستطاعت أن تصنع لها لغة جديدة، وصياغة أكثر قدرة على احتواء التجربة الإنسانية^(١١٧).

أما من الوجهة الجمالية فيشير (صلاح فضل) إلى أن أهم ما أضافته هو ذلك النمط التجريدى الذى التقت فيه (التعبيرية)، مع (الرمزية)، فكلا التوجهين يصطبغ منهجهما الإبداعى بالطريقة الذاتية المحضة التى تتجاوز المحدود ولا تتجاوز الحقيقة الواقعة^(١١٨).

ويبقى الكاتب التعبيرى الأفضل معنى فى المقام الأول ببنية العمل ونصية الخطاب وتجريد ملامحه من الانعكاس الذاتى ومحاولة بلوغ الجوهر تاركاً ماعداه من عناصر حيث يرقى مستوى خطابه الإبداعى^(١١٩).

إن (التعبيرية) صارت بحق الأساس الأول الذى انطلقت منه جل النظريات النقدية حال استواء النقد على نظريته واعتماده الأساس الجوهري لخاماته الطبيعية والجمالية التى ينطلق منها لتحقيق غايته الفنية جامعاً فيها الذهنى والوجدانى على مائدة واحدة ترى فيها مالا تراه فى أى من الفنون الجميلة الأخرى.

– الدادية Dadeism :

ويحمل فيها الصوت المصطلحى الدال على (دادا Dad, Dada) وتقال للأب تحبياً بلغة الأطفال^(١٢٠) أى أن الإنسان يرتدبها إلى عهد الطفولة فيما يشير إلى أن الإنسانية ترتد إلى هذا العهد^(١٢١)، وقد تبلغ الكلمة حد إفراغها من كل المعانى التى يمكن أن تتعلق بها لتصبح لها الطلاقة فى الدلالة على كل شىء أو اللا شىء فى آن واحد. ويشير (عز الدين إسماعيل) إلى أنه من معانى الكلمة (دادا Dada) "الحصان الخشبى الذى تمثله عصا لها رأس شبيه برأس الحصان، والذى يرغب كل الأطفال فى ركوبه، ويتخذون منه لعبة لهم، ولعل الحصان بما فيه من جموح، وما يؤديه من الرقص أحياناً، وما اقترن به هنا من لعب الأطفال – لعل ذلك كله يشخص المبادئ الأساسية لهذا المذهب"^(١٢٢).

وتنهض (الدادية) كمذهب أدبي أسسه (تريستان تزارا Tristan Tzara) في زيورخ بسويسرا عام ١٩١٦ وشاركه فيه (هو جوبول ، و (ريتشارد هو لسمبك)؛ على "التخلص من قيود المنطق المعتادة والعلاقات السببية في التفكير والتعبير" ^(١٢٣)، وأصبحت تسخر من العقل قدر سخريتها من الوجدان، ومن كل ما اتسق مع المنطق وما يرسو على تقعيد أو معيار، وذلك حتى بلغت الكلمة الأساسية في المراتبات الدادية ما يعنى (Nothing) أو (لا شيء) وهي ترمى إلى أنساق أشياء وكلمات غير مترابطة وطراز عشوائي ^(١٢٤)، أو كما يقول (فيليب سوبر) "ضع الألفاظ في قبعة ثم أخرج منها ما يعن لك" فهكذا يكون الشعر الدادى ^(١٢٥).

وثمة خلط في التصور المصطلحي بينها وبين (السريالية) وصل إلى حد الاختلاف في أى منهما يتبع الآخر، حتى أن (كودن) حينما عرض لمصطلح (السريالية) اعتبرها تطورا لحركة (الدادية)؛ بينما حينما عرض لمصطلح (الدادية) اعتبرها فرعا من (السريالية) ^(١٢٦)، في حين أن المنحى التاريخي لديه وعند كل من (مجدى وهبة) ^(١٢٧)، و (أحمد زكى بدوى) ^(١٢٨)، يشهد بسبق (الدادية) التي انشقت فخرجت منها (السريالية) كما يقول (هيربرت ريد) ^(١٢٩) ولعل تهافت هذه الحركة التي قد لا ترقى إلى المذهب نظرا لانبثاقها التام عن أى أصول نظرية أو فلسفية يمكن أن تتذرع بها مثلما وقعت (السريالية)؛ هو ما أحدث ذلك الخلط، ولفها في عباءة ليس لها منها سوى ما يقع على الشاذ والغريب، لتعتمد فلسفتها على ذلك الشذوذ وحسب.

كانت (الدادية) إذن تطرفا مشينا في ثورتها على التقاليد، وعكس القواعد والمعايير والمثاليات دون مسوغ لذلك سوى دعوى الحرية التامة والخروج عن المؤلف باستدراك أفعال غير مدركة، انطلاقا من طفولية البشرية التي تنتمى إلى غريزية الطبيعة، وعشوائية السلوك، وانحرافها المادى، ولا مثالياتها، وخبراتها اللاشعورية، لذا فهي تأخذ من (الطبيعية) الإفراط فى تحرير الغرائز، ومن (السريالية) شططها المسرف فى قدرات اللاوعى واللاشعور، غير أن هذه (السريالية) كانت لها جذورها المنتمية إليها، كما سيصبح لها فلسفتها "خاصة فى منحى تصورات الفكر المجرد المنتمية إلى أصول فلسفية ونظرية".

لذا ذهبت (الدادية) أدراج الرياح، شأنها شأن (الطبيعية)، ولم تدع خلفها سوى ما يحمل على المنحى التاريخي لأعمال (تزارا)، و (هو جوبول) و (ريتشارد هو لسمبك)، وبعض أشعار (عذرا باوند) و (ت . إس - إليوت).

- السريالية Surrealism :

أفضت الرمزية إلى السريالية، ربما، أو تسربت الثانية من الأولى، ربما، إنما اليقين وحسب في عنايتها بما فوق الواقع، مردودا إلى واقع آخر، يرد عن اللاشعور والعقل الباطن، ذلك الذى لا يقع على أى نظامية سوى نظامية المنبع (الفرد الواحد) حسبما تتسق الأمور مع تجربته الوجدانية أو عفوية الطرح الإبداعى، ولا يبقى من محور التقاء بين المبدع والمتلقى أى أعراف أو معايير سلفية للتفاعل مع العمل سوى مايرده أصحاب ذلك الاتجاه إلى ما يسمى بالنبضة الكهربائية غير المرئية، التى تجمع كليهما على اختلاجات فعالية اللاوعى على ما هى عليه فى النفس البشرية، ومن ثم لم تكن الحاجة واقعة إلى ضرورة إعمال الفكر الذهنى وفق أصول متفق عليها سوى أن يقع الأمر على عاتقه، وأيا ما كان ذلك العالم اللامحدود من اللاوعى واللاشعور والعقل الباطن، وفق ما أجلته أبحاث (فرويد) (١٣٠).

والمصطلح قد ابتكره الشاعر الفرنسى (أبو لينير Apollinaire) ليصف به توجهه المتجاوز للواقعى (تدياتريزياس) (١٣١)، ثم أعاد له رونقه وتألقه (بريتون Breton) عام ١٩٢٤ ليدل به على مدرسة من الأدباء والشعراء والفنانين تطمح إلى تحرير الإبداع الفنى من قيود العقل والمنطق، سواء أكان المبدع فى حالة شعورية أو لا شعورية تواصل بذلك مع ما أجلته أبحاث علم النفس من ثورة فى عالم اللاشعور والإعلاء من شأن العقل الباطن واللاوعى، ليصبح هو الأصل فى الإبداع الفنى، ويتبدى إعمال العقل الظاهر والمنطق والوعى مسوغات لبطلان أى إبداع فنى، لا تفسح للنفس المجال بالتجوال فى سراديب اللامحدود واللانهائى، وتصبح قيودا لا بد من تحطيمها، والإفلات من أسرها، فلا سبيل لتحقيق مرامى هذه النفس إلا بالوقوف على علاقتها، وكشف أضدادها وتناقضاتها من خلال الفن؛ مادام الفن منها يرتوى وعلى ربوعها ينمو "وقد عرف (أندريه بريتون) نفسه (السريالية) فى أول منشور سريالى أصدره سنة ١٩٢٥، بأنها حركة آلية نفسية يستطيع بها المبدع الفنى أن يعبر مشافهة أو كتابة أو بأية وسيلة أخرى عن الحركة الحقيقية للتفكير الإنسانى، فالإبداع السريالى إذن ما هو إلا ما يمليه التفكير إملاء ليس له ضابط من العقل والمنطق" (١٣٢)، وليس إلا المعيار الوجدانى لللاشعور.

ويمكننا الآن أن نتمثل فلسفة (السريالية) فى أصول ثلاثة، يؤسس الأول للانطلاق من نظريات التحليل النفسى عند (فرويد) خاصة، وما أفضى إليه هذا

التحليل من عليّة للعقل الباطن واللاشعور، وكان (بريتون) قد تأثر بالتحليل الفرويدي وقام بتجريب الكتابة التلقائية وهو واقع تحت تأثير التنويم المغناطيسي^(١٣٣)، وكان أول ما يهتم به السرياليون هو دراسة الأحلام وتفسيرها، والهلوسة، وحالات السفر في سراديب العقل الواعي، هذا النوع من السجون - كما يقول (كودن) - حيث تأخذ الأشياء الغريبة شكلا ماديا في ذهاليز العقل^(١٣٤).

أما الأصل الثاني فهو ما يستوى على فعالية انسحاب الأصل الفعال في (الرمزية) إلى (السريالية) حتى وقعت هي الأخرى كرد فعل مناهض للواقعية ثم للطبيعية، وإن وقع كلاهما - الطبيعية والسريالية - على حدود التطرف، غير أن (السريالية) كانت في انطلاقتها الأولى خروجاً على أعراف (الواقعية) بدءاً من اعتماد الصوت الدال عند (أبو لينير) بما يعنى (ما فوق الواقعية) في إشارة صريحة إلى تجاوزها، ثم هي تضع معايير تتنافى تماماً مع كل ما ينتمى إلى الواقع المادى، وهذا ما يقع على (السريالية الأولى).

وينتمى الأصل الثالث إلى توجهات الحركة السياسية في (السريالية الثانية)، وبعد أن انحلت الأولى في أوروبا وطار إلى أمريكا لتصبح شيوعاً وأشتاتاً، ويبدو أن ذلك كان رد فعل لتلك الانتقادات العنيفة التي واجهتها المدرسة، خاصة بعدما اشتدت واقعية الحياة المادية مرة أخرى، ليعود (بريتون) محاولاً إعادة صياغة (السريالية) مرة ثانية في مقاله (حدود لا تطوق السريالية) عام ١٩٣٧ بطرح مجموعة من المبادئ أهمها اعتناق المادية الجدلية خاصة فيما يتصل بأولوية المادة على الفكر معتقاً بذلك فلسفة (هيجل) في اعتناق القصور المادى للتاريخ^(١٣٥)، فيما يبدو على أنه نوع من المصالحة ومحاولة للتوافق مع الشيوعيين، فقد كان أصحاب هذه الحركة يقفون في صف الشيوعيين أملين فيهم تحرير الأدب من أغلاله، إلا أنهم أخذوا عليهم وعلى الاتحاد السوفيتي عدم إلغاء نظام الأسرة والنظم الاجتماعية الأخرى التي كانت قيوداً على الإبداع الفنى، فضلاً عن أن الشيوعيين كانوا قد بدأوا الدعوة إلى مدرسة فنية أخرى تتعارض كل التعارض مع التوجهات السريالية^(١٣٦). وكان ما أصاب هذه الحركة من تصدع في خطط الأصول بين ما نبع من (الرمزية) ثم استوى على مشارف (الواقعية الاشتراكية)؛ هو ما ذهب بالتصور إلى أضل السبل، وصار فاقد الهوية والأهلية، واعتمد فلسفة مشوهة تشوهت معها الأفكار والمعايير الفنية، حتى أنه بالرغم من أن السريالية تدعو إلى هدم العالم الخارجى لتقيم مكانه عالماً يعتمد على الرؤى الخاصة

والتداعيات النفسية التي تكسر حدود الوجود الموضوعي لتحل محله الوجود الذاتي؛ فإن (بريتون) لا يكتفى بإعلان اعتناقه للمادية الجدلية... بل يحاول كما فعل الطبيعيون من قبل احتواء الواقعية بعد تأويلها بشكل تصبح فيه (السريالية) هي أوضح شرح لها^(١٣٧)، وهذا الذي صنعه (بريتون) هو ما يتناقى تماماً مع فلسفة (السريالية الأولى) في اعتمادها على الخروج عن المؤلف والتحرر من قيود الواقع العقلي والردوخ لمعطيات العقل الباطن النفسية والذاتية، لتقع (السريالية الثانية) بعد ذلك على ما يخرجها من دائرة التصور المصطلحي الأول الذي ينتمي إلى حدود النظرية الفلسفية ويتفق مع منطق العقل.

وقبل أن ترحل (السريالية) كانت قد تركت بعضاً من الأصول الفنية التي ساعدت كثيراً على احتواء التواصل، خاصة في تمثلها منطقة الإبداع التي لم تجرؤ على وطأتها أى من محاولات النظرية، وهي إن وقعت إشكاليته على منحنى التلقى؛ فإن ذلك المنحنى ما وقع على نظرية علمية أو فلسفية تجليه فسوف تنهض في رحلة البعث والإحياء على جانب مما وقع عليه (بريدا) و (بارت) و (لاكان) في احتواء نظرية جديدة للنقد الأدبي، ستأتى في دورها بعد.

رحلت (السريالية)، غير أن أطلالها لما تزل ثاوية في معية الفكر البشوي، ذلك الذي أعرض ونأى بجانبه عن تلك التصورات المريضة والشاذة عن طغيان العقل الباطن أو اللاشعور كما أقر بذلك علم النفس ذاته^(١٣٨)، وكذلك عن محاولات (بريتون) الأخيرة في أيديولوجية المصالحة مع الشيوعية بما أضفى على التصور قدراً كبيراً من الضبابية والتشويه، ليبقى منها خيط حريري، وإن بدا واهياً، إلا أنه يكشف لأول مرة عن مدى اتساق تجربته الوجدانية للمبدع - ربما في غير وعي منه مار ذلك إلى مصداقية التفاعل - حتى خرجت تلك الصور الفنية وذلك المنحنى الشفري بما يحمل من خصوصية إيقاع واتساق لفظي، لا يمكن أن يحتوى المتلقى التجربة إلا من خلاله، مهما تباعدت علاقات أطراف التشبيه أو التراكيب، ولنا أن نتصور تلك الدعوة إلى تحرير الدال عن المدلول وماذا يمكن أن يبقى للمتلقى من معايير التواصل وتفجير ذات القارئ دون إيهام أو انقطاع أو تشتت مع التجربة سوى ما هي عليه من اتساق في فعالية التجربة الأولى للمبدع بمراحلها الثلاث، وذلك ما يمكن أن يحل محل مسوغ التواصل الوحيد في (السريالية) وهو ما يسمى بالنبضة الكهربائية غير المرئية.

- الوجودية Existentialism :

جاءت (الوجودية) إلى الوجود حاملة في جعبتها المبادئ الفلسفية لـ (جان بول سارتر) في العقد الخامس من هذا القرن، ومفادها النزعة التي تهتم بوجود الفرد في الكون من خلال صفاته الجوهرية، على اعتبار ذلك الوجود هو الحقيقة الفعلية المؤكدة، والوسيلة المثلى لتحقيق مجتمع أشمل وأمثل^(١٣٩).

ويردها (كودن) إلى تأملات (سورن كيرك Soren Kierke) (١٨١٣ - ١٨٥٥) خاصة في كتابه (خوف ونهاية Fear and Trembling) (١٨٤٣)، و (المرض حتى الموت Sickness Unto Death) (١٨٤٨)، وقد يرد إليه أيضا أساس الوجودية المسيحية^(١٤٠).

وتستند فلسفة (الوجودية) كما دعا (سارتر) إلى أن الوجود المطلق يسبق الجوهر أو الوجود الفعلي، ومن ثم فإن الإنسان لابد أن يخرج من حالة الخمود البدائي إلى جو من الحرية المطلقة يستطيع من خلاله أن يشكل حياته بمحض إرادته ويكون مسئولاً عنها مسئولية كاملة^(١٤١) إذ إن الفرض النظري الفلسفي يقول بأن "كل شيء في الوجود له صورة مثالية مجردة وسابقة على وجوده"، ومعنى ذلك أن الإنسان مسلوب الإرادة، يعجز عن تفسير كل ما يحيط به، وإنما كان مجبوه مسخا لصورة سابقة عليه، فتحاول النظرية تحريره من ذلك، فتستتبعه بإيراز الضد، وضرورة تحقيق الجوهر من خلال العقل والتفكير، ونفى ما يتعلق به من فراغية، وما يستتبعها من ضرورة تبعية الإنسان للعيني، حتى لو اصطدم هذا الرفض مع العقائد والأديان، ومن هنا وقع الوجوديون في اعتبار القدر وهما وردوه كلية إلى الجبرية، كما رفضوا كل القيم والمثاليات السابقة على الوجود الإنساني، والتي قد تقيد حريته في تحقيق ذاته المادية، وتعتبر الخضوع للقيم الأخلاقية نوعاً من الضعف، والسياسة ضرباً من الاحتيال لأنها لم تحقق العدل الاجتماعي، ولم تحم المجتمعات من الاستعمار أو التمييز العنصري، ثم إن أجهزة الإعلام أصبحت وسيلة جديدة للسيطرة على تبعية الإنسان وذلك هو شقها الأول الذي يوحى بانفلات الزمام وتضارب الأهواء، ليقع شقها الثاني على ضرورة صنع الوجود عن طريق الفرد الحر بمحض إرادته، لتهدف إلى إقامة مجتمع مثالي جديد على أرض الواقع وفق ما يتراءى للفكر البشري، ويصبح في ذلك الإنسان هو المسئول الأول والأخير عن رقى أو تردي ذلك المجتمع^(١٤٢).

كان من الطبيعي أن تنقسم (الوجودية) على هذا الأساس إلى وجودية إحادية وأخرى وجودية دينية، حيث تقع الأولى وفق ما يتسق مع ما جاء به (سارتر) في رفض المعتقدات والقيم والغيبيات باعتبارها ضمن الوجود المطلق، ولا تخضع وفق ما يرى للوجود الفعلى، أما الوجودية الدينية أو (الوجودية المسيحية) فظهرت بعد الحرب العالمية الثانية في فرنسا تحت قيادة الفيلسوف (جبريل مارسيل Gabriel Marcel) وفيها ترد جميع أفعال الإنسان في هذا الوجود منذ نشأته إلى تنفيذ إرادة الله^(١٤٣).

وقد يسعى الإنسان لإعمار الأرض، وكان بالفعل في سبيله لتحقيق طفرة في ذلك قبل أن يقع على مبادئ (سارتر)، ومبدأ الإيمان بالغيب لم يقع على الجبرية؛ بل هو فعل اختياري محض للإنسان، "وقل الحق من ربكم فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر"^(١٤٤)، ولم يقصر الله تبارك وتعالى عطاءه على المؤمنين وحسب، "وأن ليس للإنسان إلا ما سعى"^(١٤٥)، بل إن سمت الاختيار هو الأساس الأول في خلقه، "وهديناه النجدين"^(١٤٦)، ومن خرج باختياره عن مبدأ الإيمان فلا قبل له بمن اعتنقه ليشهد بآيات الثواب والعقاب على غيبيتها، ويصبح لديه الإيمان بالغيب جزءا من إيمانه المطلق وشرطا مكملا للإيمان بالله، فلم يكن (سارتر) إنن ليأتى بجديد، ليقول كما قال قارون : "إنما أوتيته على علم عندي"^(١٤٧)، ولم يكن الإيمان بالغيب ليعطل عمل العقل في تحقيق وسائل حياته المادية، وما كانت الأرض تبلغ أقصى مدى في تحقيق زينتها، وما كان أهلها ليبلغوا ذلك القدر المقدر من القدرة عليها؛ إلا من خلال أعمال العقل وتطويع السبل لبلوغ هذه السيطرة على ما سيطر الإنسان عليه فيها حتى الآن، وما سوف يحققه من سيطرة تامة تتجاوز بكثير ما نحن عليه الآن تحقيقا لقوله تعالى "حتى إذا أخذت الأرض زخرفها وازينت وظن أهلها أنهم قادرون عليها أتاها أمرنا ليلا أو نهارا"^(١٤٨)، وهذا ليس إيماننا بغيب مضى أو وجود مطلق أو فراغ كما هو واقع عند (سارتر) بل إنه إيمان بغيب قادم تتبدى بين أيدينا الآن وسائل تحقيقه من خلال العقل والتفكير والمنطق الذي يؤمن به (سارتر) والذي كان جوهره أساسيا وركيزة رئيسة في منحى الوصول للإيمان بالغيب، إن الفلسفة الوجودية وقعت في مغالطة جوهرية في ضرورة الربط بين رفض الإيمان بالغيبى والمثالى وإعمال العقل على أنه جوهر تحقيق الوجود الفعلى، لأنه -ببساطة شديدة- لا سبيل لتحقيق ذلك الإيمان إلا من خلال العقل أيضا، الفيصّل الأول وقد يكون الأخير الذى وضع الإنسان

على رأس مملكة المخلوقات، ثم إن ذلك المادى والوجودى يصبح من خلال تصور (سارتر) فى حاجة ماسة إلى الإيمان به هو الآخر، وهو إن استند إلى إيمان رؤى البصر المجرد فإنه يعمل حاسة إدراكية واحدة ويعطل حواسا أخرى، وإلا ما كان لفاقد البصر البصيرة، وأنه لا يستطيع أحد أن ينفى الغيبى فى حضور الوجودى إلا فى الآلة، وذلك هو النتاج الطبيعى للوجودية الإلحادية، أن يصبح الإنسان آلة^(١٤٩)، أما أن تنصب الوجودية على العلم والتجربة العملية المرتبطة بوجود الإنسان الفرد وفعاليته الخاصة بالجانب المادى دون الوجدانى؛ فهو ما يتنافى تماما مع ما يقع على تقنية العلم وأمرنا بالإيمان بغيبه وما سوف يحدث من خلاله، علما بأن ذلك العلم- وإن كان قد وصل إلى المسخ والاستتساخ - لم يقدر حتى الآن أن يخلق جناح بعوضة، فكيف يأمر ذلك الوجودى أن يؤمن الإنسان بغيب من هو أدنى فى الخلق عن هو أعلى، ومن هو أصل الأمر فى الإيمان بالعلم كسبيل للإيمان بالغيب^(١٥٠)، وذلك أيضا هو جانب من أعمال العقل الذى لا يؤمن بغيره الوجوديون.

إنها ليست خطبا منبرية، أو محاولة ارتداء ثوب وكيل النيابة للدفاع عن قضية من أجل إثبات التهمة أو نفيها، وإنما هى محاولة وضع التصور فى إطاره الفلسفى الصحيح، وهى محاولة حازت القبول وفق منظور اجتماعى ودينى فى بيئة مولد المصطلح، لتدخل فى نطاق التأصيل لفاعلية التصور فى الحقل الإبداعى للأدب العربى والغربى أيضا بعد رفضه تقنية التصور وفق هذه الفلسفة الإلحادية، على الرغم من الانطلاق فى الأصل من الخروج من مأذق التداخل الأخلاقى فى الفن ليصبح للفن أخلاقه وسياقه وتوجهه الذى يفلت من أسر الأيديولوجى إلى تقنية تشكيل تخضع للمستوى الفنى وتتجاوز المستوى الحياتى والعقائدى الذى وقع عند (سارتر) فى مسرحية (الذباب)، و(الأيدي القذرة)، وكذلك فى أعمال (ألبير كامو) و (جان أنوى) فى فرنسا، و (هايدجر) فى ألمانيا، لتنهض الوجودية الدينية فى ثوب جديد وتنحو المنحى المسيحى الصوفى بما يتسق إلى حد كبير مع ما ألمحنا إليه عند (كيركجورد) الدانمركى، و (جابريل مارسل) الفرنسى^(١٥١).

لقد أسقطت الوجودية الإلحادية كل مباحج الحياة ثم دعت الإنسان لأن يحياها، وأن يتمسك بها بعد فقدانه التعلق بالمبادئ والقيم والمثالية، ليرحل منها جانبها الالتزامى بتلك الفلسفة، ويبقى منها مابقى على الحفاظ بالاعتقاد بوجود الله، والتحرر من التوتر والسخط، والازدهار الروحى، وهو الجانب الإيجابى فيها الذى

تمثل أعمال العقل إعمالاً صحيحاً، يتجاوب مع الوجدان، ويحقق بعضاً من الاتزان، وينشد حرية الإنسان وقدرته على جلاء الموقف الفنى، ثم يبتغى محاولات الخروج وفق ما يتراءى له، فى غير شطط أو انفصال عن كينونته وعن مدى حدوده، مثلما كان من أمر الوجودية الصوفية المسيحية^(١٥٢).

- الواقعية الاشتراكية : Socialist Realism :

بدأ جلاء تصور هذا المصطلح فى العقد الرابع من القرن العشرين، أى فى الوقت الذى كانت ترتع فيه (الوجودية) فى مراعى الفن خاصة فى (فرنسا)، بينما جاءت (الواقعية الاشتراكية) رهينة أقدام الأيديولوجية السياسية فى (الاتحاد السوفيتى)، بعد وقوعها كمنظريّة فى دستور اتحاد الكتاب السوفيت عام ١٩٣٤ باعتبارها "المنهج الأساسى للأدب والنقد الأدبى السوفيتين، وهى تتطلب من الفنان أو الأديب تمثيله للواقع فى حالة نموه الثورى تمثيلاً صادقاً، وعلى هذا فإن صدق التمثيل الفنى للواقع يجب أن يرتبط بنوعية العمال ويدعم إيمانهم بروح الاشتراكية"^(١٥٣).

وتصبح بذلك (الواقعية الاشتراكية) معنية بتسجيل منهج الحياة على ما هى عليه فى المجتمع الاشتراكى، فتهتم بالسواد الأعظم من الشعب والذى تمثله طبقة العمال والكادحين، وتبرز ما يعتر بهم من معاناة من أجل لقمة العيش، ثم تبرز فى المقابل أيضاً ما يأتى به النظام الاشتراكى من منجزات يمكن أن تنهض بهذه الطبقة، وهنا يصبح الفن من أجل الحياة تابعاً للحياة الاجتماعية وأحد سدنة المجتمع، حيثما اتجه يقع عليه الالتزام بتقصيها وإبراز معاناتها وسبل الخروج منها، وأنداك كانت مثالية وبطولة العمل والعامل هى الموضوع المناسب والأيدى الهادية والموجهة للحزب الشيوعى الذى تعهد بتشكيل وتهذيب الفنانين من أجل خلق - كما يقول (ستالين) - مهندسين أكفاء للروح^(١٥٤).

والأدب الواقعى الاشتراكى أدب موضوعى يتخذ مآنته من العلاقات الإنسانية والعادات والقيم الجديدة ويجلى أنماط البشر الذين استطاعوا أن يطرحوا عنهم أغلال المجتمع القديم^(١٥٥)، "وهكذا لم يعد المدخل الأدبى الملائم للأدب - عند هؤلاء - (واقعيًا) بل أصبح (واقعيًا اشتراكيًا)"^(١٥٦)، وهكذا اتسعت الهوة مرة أخرى بين (الواقعية الأولى) و (الواقعية الاشتراكية)، والتصور المطلق للواقعية لما يزل فوق رمال ساخنة على الرغم من مضى أكثر من قرن كامل على دخوله

الحياة الأدبية، والمتأمل في (الواقعية الأولى) يدرك إلى حد كبير مدى محاولاتها تحقيق التوازن مع الرومانسية غير أن ذلك كان قد جاء على حساب الرقي الذهني والإبداعى بتمثله فتح عوالم جديدة لم تستطع هذه الواقعية الأولى أن تصل إليها لتفقد مصداقيتها الفنية على الرغم من مصداقية توجهها الاجتماعى . ولعل ذلك ما دعا إلى محاولات تحقيق التوازن مرة أخرى بالدخول فى لولبة المذاهب الفلسفية، بدءا من البحث عن مسوغ فلسفى للواقعية الأولى فى (الطبيعية) ثم الخروج على منازل الرمزية والتعبيرية والدادية والسريرية وانتهاء بالوجودية، ولما جاءت (الواقعية الاشتراكية) اتكأت فى فلسفتها على نظريات التغير الاجتماعى مثلما كان الأمر فى الكلاسيكية والرومانسية، ولم تكن معنية بفلسفة التوازن الطبيعى بين المادى والروحى، ولعل ذلك ما جعلها تنصرف انصرافا تاما إلى الالتزام بالبحث عن تحقيق أيديولوجية سياسية ورؤية اجتماعية محض توطد أركان السلطة من خلال توطيد أركان الشعب، أو بمعنى آخر، اتجهت لأن تبرز فلسفة النظام من اتجاه معكوس، فبدلا من أن كانت فى الكلاسيكية فرض سلطوى لكيونة الطبقة الحاكمة من خلال الحاكم صار توطيد هذه السلطة فى الواقعية الاشتراكية من خلال الشعب، أما كيف تتحقق هذه المعادلة فمردها إلى النظام الطبقي الاجتماعى فى الأصل، ليصبح السؤال الأحجية، من الذى فرض على المجتمع أن تقع فيه تلك الطبقة من الكادحين والضعفاء والمنكسرين حتى تتمثل نظرية للدفاع عنهم وعن حقوقهم؟! إنه النظام نفسه الذى يحاول تحقيق المنجزات لهم، وهنا يبرز الحاكم فى صورة البطل الذى يقطر الماء فى أفواه الظمأى بعدما سد عنهم نهر الحياة؛ بقولبتها فى نظام آلى جماعى بعدما كان نظاما آليا فرديا فى (الوجودية)، ولأن الواقعية الأولى والطبيعية كذلك استجلت أمرها فى نمطية التصوير الأمين للواقع الخارجى والطبيعية؛ فإنه يحل للواقعية الاشتراكية أن تذهب لإعمال تلك اللبنة الأولى بما يحقق أيديولوجيتها فى (برمجة) الإنسان وإذابة فرديته فى المجتمع لتحقيق القوى الاجتماعية والاقتصادية كما يحددها (ماركس)، وعلى هذا اختزل المعنى ليصبح فى خدمة الاتجاه المذهبى الخاص،... ذلك لأن معنى المصطلح الجديد [الواقعية الاشتراكية] - لم يقصره على المعنى (الماركسى) وحسب، بل أوجب على الأدب كذلك أن يكون له هدف مستقبلى، هو نشر الأفكار الاشتراكية والمساعدة الواعية المقصورة على طبقة واحدة، هى هذه الطبقة^(١٥٧).

وتأتى فعالية نظرية (الانعكاس) وفيه بما اتكأت عليه من أصول اجتماعية، غير أن هذه الأصول سرعان ما تتبدد وتتغير ويحاول المجتمع تحقيق اتزانه مرة أخرى، حتى أن الاشتراكية التى بسطت نفوذها على العالم لم تكن لتجد مرتعاليها مثلما وجدته فى مجتمعات الشعوب النامية والتى كانت تركز إلى الاعتماد على هذه الطبقة، ولما كانت هى محور الفعالية فى الواقعية الاشتراكية؛ فإن ذوبانها أو تغييرها منوط بهما بقاءها من عدمه، وحينما تعتمد النظرية فى الفن سبيل الوسيلة وحده؛ فإن ثمة تصدعات تتأب الغاية إلى ذلك ما لم تشملها النظرية هى الأخرى، والواقع أن الواقعية الاشتراكية لم تلتفت بالدرجة الكافية إلى المستوى الفنى فى تقنية تحقيق الهدف؛ سوى انطلاقها وانطلاق (العمل) فيها من جوهر موضوعى واقعى، وهذا ما جعل نظريات الشكل تتكالب عليها حتى دخل المصطلح فى سلسلة من الشحوب التصورى الذى استوجب الفصل بين الواقعية الأولى والواقعية الاشتراكية، إلى أن تماهى ذلك الفصل داخل الأخيرة ذاتها باعتبار أن أفكار الثورة الروسية كانت لها امتدادات أصبحت قواسم مشتركة للفكر البشرى عموما، وأستطاعت أن تتشكل فى كل مجتمع على حدة فاختلفت التصورات، وأصبح من الصعب على الناقد تحديد الفروق المميزة بين واقعية (ماركس)؛ وتلك التى تبناها العديد من كبار الأدباء العالميين والذين أفلتوا من التصريح بها خشية القول بوقعهم فى أيديولوجية معينة^(١٥٨)، إلا أن (اهرنبرج) استطاع أن يضع أربع خصائص أساسية تحاول احتواء تقنية التوجه الفنى للواقعية الاشتراكية وحصرها فى الكتابة بطريقة يتضح فيها الاندماج العاطفى الحار، وقابلية الإنسان للوقوع فى الصواب والخطأ وضرورة تحقيق فعاليته فى الصراع والتطور، وأن يكون العمل مازال غير مائل فى وعى الناس، وأن يكشف الأديب آفاقا جديدة من ناحية الشكل الفنى^(١٥٩).

غير أن هذا التطور التصورى لم يكن ليقع إلا على حدود الأيديولوجى أيضا بما يحقق مقولة تصور المصطلح فى المعجم الجمالى الروسى عام ١٩٦٥ الذى وضع التصور على أنه "منهج فنى يتمثل جوهره فى الانعكاس الصادق المحدد تاريخيا للواقع فى تطوره الثورى، أى فى مسيرة المجتمع نحو الشيوعية . . . والعون الفعال فى التحول الثورى للواقع بوسائل فنية، وبناء مجتمع جديد . . . وصياغة الإنسان الجديد الذى يتمثل فيه تناسق الثراء الأيديولوجى والجمال الروحى والكمال الجسمانى"^(١٦٠). ولكن يبدو أن ما طرح من مبادئ

جوهرية فى التصور المصطلحى يفضى إلى تقييد ذلك الجمالى والكمالى بضرورة الأمانة للحقيقة التاريخية الحزبية والقومية، ثم تقعد به تماماً عن الطلاقة، فى قفص الرفض لكل التوجهات الرأسمالية ومذهب الشكلية^(١٦١)، الذى جاء كرد فعل مناهض لذلك الانحراف المذهبى الحاد.

وقد بلغت (الواقعية الاشتراكية) من الصلف ما جعل ميلادها على أنقاض المذاهب الأخرى، تلك التى حكم عليها بالإعدام بالفرض القسرى بإصدار مرسوم اللجنة المركزية للحزب بإلغاء جميع الجماعات الأدبية المستقلة، والتى بلغت فى موسكو وحدها أكثر من ثلاثين جمعية أدبية مستقلة، ليتم تأسيس اتحاد مركزى للأدباء السوفيت يتبنى الدعوة إلى الواقعية الاشتراكية بوصفها القناة الشرعية الوحيدة التى من خلالها وحدها ينساب الأدب السوفيتى^(١٦٢)، وكأنها أصبحت عقيدة أوديانة لا قبل للحياة بدونها، ليقع الأدب فى قفص ذهبى صنعه الشيوعيون لأنفسهم، بينما هو سرداب موحش مريب لاختلاجات النفس وشقشات الوجدان بما جبلت عليه الذات الإنسانية من عشق انطلاق وصيرورة تمرد، وترفع عن كل تبعية أو خنوع لكل ما هو أيديولوجى أياما كانت جمالياته، والغريب حقا أن تكون هذه بعض مبادئ الواقعية الاشتراكية التى جاءت كحلية فى سوار النظام.

إنها لمحة ذكية حقا تلك التى أوما إليها (شكرى عياد) بعقده الرابطة بين الوجودية والواقعية الاشتراكية تأكيدا على اشتراكهما فى سلب حرية الإنسان المبدع وتحويله إلى آلة تفرز ما يفرض عليها من توجه فلسفى عقيم فى الأولى، ومن أيديولوجية سياسية فى مذهبية الثانية، غير أن الأولى تدفع لآلية فردية؛ بينما الثانية تدفع لآلية جماعية واجتماعية، لتظل الأخلاق فى نظر الواقعية الاشتراكية نسبية، فى الوقت الذى تكون فيه مطلقة فى الوجودية الدينية، ومن ثم فالأدب فى هذه الوجودية الدينية يمثل قيما مطلقة وإن كانت غير مجردة من خلال الفردية؛ بينما تتبع القيمة فى الواقعية الاشتراكية من الصراع الطبقي وتوابعه، وثمة فرق جوهري آخر، يعنى بمسئولية المبدع أو التزامه حينما يتحول بتبعية النظام إلى تحقيق انتمائاته الطبقي والحزبي فى الواقعية الاشتراكية فى حين أن مسئوليته فى الوجودية تنبع من اختياره الحر، وهذه الحرية تتم فى حدود الموقف الفنى ومدى انسجام معطياته مع محاولات تخريجه التى تختلف من إنسان لآخر لتصبح مهمة الأدب الوجودى"هى أن تضع الناس... فى قلب العصر بمشكلاته واحتمالاته، ليضيفوا عليه المعنى من خلال سلوكهم الذى يختارونه بإرادة واعية حرة"^(١٦٣).

وعلى الرغم من ذلك، تبقى للواقعية الاشتراكية قدرتها على احتواء مسيرة الواقع بدرجة قد تجاوزت كل المحاولات التي سبقتها لتوطيد أركان مذهب الواقعية فى الإبداع الألبى حتى أصبح أدب الكناية - كما يقول (ياكسون) - فى مقابل الأدب الرمزي الذي يتكىء على الاستعارة والمجاز، وربما كانت كلمة (كناية) فى اللغة العربية من السعة وتعدد المعنى ما يجعلها فعلا صالحة للتعبير عن جوهر الأدب الواقعي وإنصافه. لأن الكناية تتميز بأنها تشير إلى معنيين للعبارة؛ أحدهما مباشر غير مقصود، والآخر بعيد لكنه مقصود^(١٦٤).

وفضلا عن ذلك فإن بعض إبداعات الواقعية الاشتراكية قد انبنت على احتواء مبادئها من الداخل وليس من الخارج وخاصة فى رصد القوى الفاعلة فى المجتمع وحركتها إلى الأمام بما ينجلي معه الاتجاهات الموضوعية التى قد لا تخلو من تمحيص لصفات الإنسان وملكانه وإرادته فى خلق واقع إيجابى جديد^(١٦٥)، لتقع عليها مسئولية احتضان الإنسان (القيم والمثل) فى مواجهة تبعية النظام الرأسمالى وانحرافه الحاد نحو المادية الفردية، فى الوقت الذى تستند فيه (الماركسية) - كمذهب شامل - إلى المادية الجدلية والاجتماعية الشاملة، ليمتد هذا الشمول أيضا ويصبح سمنا إبداعيا يعنى بخيريه الإنسان على عكس (الواقعية البرجوازية) التى لم تصور سوى جوانب الشر فيه^(١٦٦).

وانتقلت فعالية الواقعية الاشتراكية إلى الأدب العربى واستطاعت أن تشكل حقبة طويلة من الإبداع المعاصر خاصة فى مصر، صاحبت ازدهار الرواية عند (عبد الرحمن الشرقاوى) لتصبح (الأرض) كما يقول جابر عصفور "البداية الحقيقية للأدب الواقعي المخلص الذى يجسد طليعة القوى الصاعدة فى المجتمع"^(١٦٧)، لما امتازت به هذه الرواية بتقنية جديدة فى طرائق الحوار ولغة السرد وصور الوصف، لتشكل مرحلة جديدة من الإبداع الواقعي تفجرت على أيدى الطليعة الأدبية فى الخمسينيات واستطاعت أن تجد لها أرضا خصبة فى الرواية العربية والشعر الجديد على وجه الخصوص فى منحى (صلاح عبد الصبور) تسجيل الوقائع اليومية، ثم استوت عند (أمل دنقل) بما يتسق مع (الواقعية السحرية) التى كانت أكثر اكتنازا وأقل إسهابا، كما يشير (إنوار سميث) إلى ميلاد المصطلح على يد الناقد الألماني (فرنزرو) عام ١٩٢٤^(١٦٨)، واستعانت بفعاليات جديدة للنظر إلى الواقع كان على رأسها التوجه الترميزي خاصة فى تعرية الواقع السياسى، وبدا إلى حد كبير مدى ملائمة ذلك التوجه المذهبي لتثوير الواقع فترة المد

الثورى، ثم ما تعاقب عليها من أحداث استمالت إلى حد كبير ثورة اجتماعية شاملة لم تكن لتتحقق إلا من خلال الواقعية الاشتراكية، وذلك فضلا عن التبعية السياسية للمعسكر الشرقى، حتى تجسدت تلك أعمال (الشوباشى) و (سلامة موسى)، معتمدة المصطلح ذاته (الواقعية الاشتراكية) وبإعمال التصور نفسه، ووقع على الصوت الدال (الواقعية الجديدة) فى رؤى (محمود أمين العالم) و (غائب طعمة) و (حسين مروة)، وكانوا جميعا على وفائهم بالارتقاء إلى تلك (الواقعية الاشتراكية) بكل ما تحوى من أيديولوجية سياسية وتقنية فنية^(١٦٩)، أما (محمود ذهنى)^(١٧٠)، و(سمير سرحان)^(١٧١) فقد أطلقا عليها الواقعية الحديثة.

لقد أصبحت الواقعية الاشتراكية بتمثلها محاربة القديم وطموحها لتحقيق واقع أفضل- وإن لم يتحقق- واقعة تحت المجهر فى استبيان منحى التوجه للفكر المعاصر نحو الرقى والتحضر، والذي ظل على وفائه للمنحى الواقعى الذى تجلوز تلك الواقعية الاشتراكية وحاول أن يتخلص من مثالبها ويركن إلى واقعية جديدة تنهض على وسيلة التعبير وتغتسل من برائن الأيديولوجية السياسية، ولكنها لما نزل على احتفائها بالعالم الخارجى حسبما تفعله الذات المبدعة، لتصبح هذه الذات جزءا لا يتجزأ من الواقع، وتعود النظرة الواقعية بكل فكر، وكل عاطفة، وكل سلوك، وكل شىء إلى مرجع أوسع وأشمل من كل ذات مفردة، ومن كل نفس واحدة، ومن كل عالم، واع أو غير واع لا تدركه الحواس^(١٧٢)، وتلك هى دعوة (بريشت) التى لا تحاول التوفيق بين الجوهر والظاهرة، بل إنها ترى أن العمل الأدب ينبغى أن يشف عن اتجاهات وملامح أخرى لا تقتصر على التوفيق بين الجوهر والمظهر أو البحث عن وحدة عضوية بين اتساق الحالة الخاصة والقانون العام أو من خلال الانطباع المباشر للعمل الفنى كما يرى (لوكاتش)^(١٧٣)، بل يتجاوز ذلك وتصبح لديه "اكتشاف تركيبات العلل والمعلولات فى المجتمع وإماطة اللثام عن وجهة النظر السائدة باعتبارها وجهة نظر القابضين على زمام السلطة"^(١٧٤)، ومن ثم لم يكن من الغريب أن يناصر (بريشت) دعوة الحداثيين إلى التجديد الشكلى^(١٧٥) وقد دعا (جارودى) إلى واقعية جديدة تواصل مع (بريشت) تصور واقعا مطلقا وتحيل التحول إلى الإنسان ذاته، ويبقى على الإنسان أن يحفظ جماليات ذلك الواقع المطلقة لتصبح الواقعية قيمة نسبية، ويصير إعمال إدراك الفنان بدرجة أكبر فى حدس الواقع الجديد^(١٧٦).

ولاشك أن محاولات الخروج هذه من الواقعية الاشتراكية قد أفضت إلى أن أصبحت هذه الواقعية مذهباً عالمياً يتجرد تماماً من رداء المذهبية السياسية ويتزيا بمذهبية فنية تلتقى عليها أوربا وأمريكا، والنظم الاشتراكية والنظم الرأسمالية، ويشرع في دخولها حصون حلف وارسو مشروعية دخولها قلاع حلف الأطلنطي، وتتحول النظرة إلى مسرحيات (أبسز) حسبما يقع توظيف الرمز في علاقته بالواقع بعدما صار يؤدي وظيفة أساسية في تلخيص وتركيز معطيات الحدث^(١٧٧). وتبدأ الواقعية في التحول إلى تصور آخر بوقوعها على ما كان صوته الدال (الواقعية السحرية) ثم (الواقعية الخيالية)، وأهم ما يميز الأولى هو الرؤية اللاتاريخية للعالم حيث تتمحى الحدود والفواصل بين الأحياء والجماد، وبين الثقافة والطبيعة، والرؤية الكونية السحرية للعالم، لتكتسب الأشياء والظواهر خصائص متميزة تشهد جانباً من الواقع السابق على مبادئ العقل والمنطق وقوانين السببية^(١٧٨)، أما الثانية فهي تتبع داخل رؤية معقولة للعالم، وتعود إلى جهد شخصي للفرد الذى يوظفه خياله بحثاً عن أفضل الوسائل الواعية للتعبير عن نفسه وكشف الواقع الذى تتلقاه حواسه، مما يعتبر وثيق الصلة بالمعرفة المنطقية والقلق الميتافيزيقى معا^(١٧٩).

وظلت (الواقعية السحرية) منذ أن وضع بذرتها الناقد الفنى (فرانزروه Franzroh) عام ١٩٢٠ فى حقل الإنتاج التشكيلى حتى انتقلت إلى حقل الأدب لتأتى فعاليتها الحقيقية فى نتاج (جارتيا ماركيث) المؤلف الكولمبى الذى استطاع فى (مائه عام من الوحدة) أن يعانق الأسطورة والأفعال الخارقة لتمثيل القوى الكامنة فى الإنسان، ثم هو فى تقنيته الفنية راح يثرى رمزه بأبعاد ميثولوجية تعددت إشعاعاتها فى النص^(١٨٠). ولعل (نجيب محفوظ) كان أكثر إجلالاً للواقع، وأكثر تعانقاً مع (الميثولوجى) فى الوقت ذاته، حينما استطاع (أسطورة) روايته (الحرافيش) بتجلى الإشارى الذى وصل إلى درجة من الشفافية بعناق الواقع حتى تماهى كل منهما فى الآخر، ونظرة فى (أقوال جديدة عن حرب البسوسن) لـ (أمل ونقل) تدرك أنك أمام نص مفعم بالواقعية فى الوقت الذى تجلى فيه الإشارات المنحى الترميزى نحو واقعية جديدة تتجاوز حدود الزمان والمكان، دون انفصام لأى من المذهبين عن الآخر حتى تستطيع أن تسم الديوان به.

لقد أصبحت الواقعية أكثر تمثلاً للواقع الفنى منها إلى الواقع الحياتى، واستطاعت أن تمحو أيديولوجية الواقعية الاشتراكية، وتسبح تسارة فى الواقعية

السحرية وأخرى فى الواقعية الخيالية وأخيرة استطاعت بها أن تنفذ إلى تخليق طاقات لا حدود لها لتأخذ من الكلاسيكية عبقرية عقلانياتها على الرغم من مناهضتها للمحاكاة الأرسطية، ثم تعرج على الرومانسية وتطمح فى تحقيق غايتها الفنية فى الاستحواذ على العواطف والوجدان ومحاولات تشكيل الواقع أيا ما كانت تجلياته من خلال الذات الفاعلة، ثم هى مع الرمزية تصل إلى مشارف الواقعية السحرية، ومع السريالية تضع أحمالها على تخوم الشكل والشكلانية النصية، وتأخذ من (الوجودية) الحرية والانطلاق فى تقنية الخطاب، وهى فى كل الأحوال أصبحت تشكيلا جديدا للواقع كما يجب أن يكون على المستويين الفنى والحياتى؛ بعد ما كانت تشكيلا للواقع كما هو كائن وفق ايدولوجية معينة فى الواقعية الاشتراكية.

ولأن الواقعية الاشتراكية فى الأساس تمثيل ما هو كائن فى الواقع سواء أكان ذلك هو الواقع الكائن أو الواقع المتصور فإنه فى كل الأحوال واقع معد سلفا فى ذاكرة الكاتب، الأمر الذى دفع (بارت) إلى اعتبار هذه الواقعية منافية للفن حيث تجعل الأدب خادما للواقع وتجعل من الأديب تابعا مرة أخرى وتصبح اللغة من خلالها مجرد وسيلة، تؤكد المدلولات على حساب الدوال^(١٨١)، لتنهض بذلك واقعية أخرى يشحب إلى حد كبير تصورهما حال الإغلاء من شأن النص وتبعية الدوال للمدلولات، ويصبح النص هو الفارسي الحقيقى فى حلبة الصبراع الملتهبة بين الفن والحياة ولمن تكون عجلة القيادة، لنأتى إلى ما يمكن أن نطلق عليه (الواقعية النصية) التى استحوذت على الفكر النظرى المعاصر وتجلت إلى حد كبير فى جل النظريات النقدية فى مداخلات النقد الجديدة، ليصبح التصور المصطلحى قيد النظرية، ويدخل تجلى فعاليته فى إشكالية مدى احتواء النظرية من عدمه، فضلا عن احتمال تداخل النظريات ذاتها فى بعضها بعضا.

ثانيا : مداخلات النقد الجديدة

الأسلوبية - الأدبية - الشعرية - البنيوية - العلاماتية - التناصية -

التفكيكية

تتبنى مداخلات النقد الجديدة على محاولة استخلاص إطار نظري عام يقع على مشارف النظرية، أو يتمثل جوهرها، بغية تحقيق معيارية نقدية في فك الارتباط القائم بين الدوال والمدلولات حسبما تقع في النص الإبداعي الأول. وترد هذه العملية في الأساس إلى منهجة التوجه النقدي وتمثله روح العلمية بالبحث عن العلة والمعلول بعدما ظلت العشوائية والسلطة الذاتية والانطباعية تعبت بمقدراته حقبة طويلة من الزمن، ولم تتعانق الروح العلمية بهذه الذاتية والانطباعية إلا من خلال ما تسرب خلصة من بعض نظريات الإبداع الأولى التي تمثلتها المدارس الثلاث الكبرى والمذاهب التي خرجت عنها، لتظل العملية النقدية أسيرة الاتباعية في توجهاتها، الأمر الذي أفقدها بكارتها وحيويتها في مدى احتواء الفكر النظري المجرد، وكذلك مدى تمثيلها لروح قابضة على الأصول تمكنها تجاوز المألوف وشد الأدب على إطار فلسفي تتبدى من خلاله نفس مدركة واعية لها حضورها الإيجابي في النهوض بالفكر والمشاعر والأحاسيس على أساس علمي يقن ما أمكن تجليات الذهن ويحاول أن يؤسس في الأدب لذاتية جديدة، لتصبح "كل (دلالة) لا تقود إليها قرينة تشكيلية فإنها من (طلب) الناقد وليست من (تشكيل) الشاعر" (١٨٢).

لقد أصبحت النظرية ضرورة ملحة، قدر للنقد أن يتحول إليها من منطلق تمثل روح العلمية التي سيطرت على القرن العشرين، ولم تركز إلى رصد الظواهر وحسب، بل سعت إلى المشاركة في تخليقها انطلاقا من موضوع الأدب ذاته باشماله التجربة الإنسانية ومحاولة تفصيلها وتنظيمها وتفسيرها، كما أنه عليه وحده تقع مسئولية البحث عن تحقيق التوازن الحيائي بين المادى والروحي بعدما خاض تجارب ذلك الخلل فيما كان مسوغا لنهوض بعض التوجهات الإبداعية على حساب أخرى، تلك فضلا عن أن الأدب ذاته حقل معرفي خصب لإثارة الجدل الذهني والوجداني ويجيء متمثلا بذلك جل العلوم والمعارف الأخرى التي لها نظرياتها، والتي كانت لها مشروعاتها النسبية في دخول هذا المعترك، بيد أن الأدب هو الآخر يمكن أن تكون له نظرياته الخاصة التي تتبع من حقله المعرفي المتخصص.

ولأن هذه النظريات الوافدة قد شدت على المجرد فإن تبعية فعاليتها كانت غالبا

ماتقع على المضمون باعتباره الحقل المعرفى المشترك بين هذه النظريات والأدب، غير أن الشكل والتكوين والصياغة والتى تمثل (خامة) الإبداع وأخص الخصوصيات فى جماليات الأدب كأحد الفنون الجميلة السبعة، ظلت على حالها فى طى النسيان بالرغم من كونها اللبنة الأولى التى تشكل خصوصية جوهر هذا الفن، حتى وقع ذلك الانحراف الحاد بالمضمون فى (الواقعية الاشتراكية) ليكون بمثابة المفجر الذى أيقظ الفكر البشرى لتثبيت أصول وقواعد ذلك الفن الذى يربأ بنفسه عن الوقوع فى التبعية والانطباع للأيدىولوجية السياسية وتقلبات المجتمع. وإن أتت فعالية النظرية فى بداية ذلك التوجه لأن تعمل فى الشكل؛ فإنها فى مرحلة تالية أصبحت لها فعاليتها فى جوهر البنية حتى وصلت إلى تمثل التجربة الإبداعية ككل، واستطاعت أن تجلى نظريات أدبية يمكنها تجاوز الحقل المعرفى المتخصص للنقد الأدبى إلى حقول معرفية أخرى تسبح فى فلك المجرد، وكأنها بذلك تضع للنقد هيئته العلمية وتجعله أصلاً جوهرياً فى منحى النهوض بالذهن والوجدان معا ليتمثل الأدب حضارته الجديدة، بل ويصبح أحد أعمدة البناء فى الرقى الحضارى نحو عالم أفضل.

ولو عدنا بالذاكرة إلى الوراء، حيث بدايات الثورة النقدية فى القرن العشرين؛ لاكتشفنا ارتباطها فى الأساس بالرغبة الملحة والطموح إلى تفسير نتاج تلك الثورة الإبداعية وما أحدثته من انقلاب فى المعايير، بعد ما جاءت به (الرمزية) ومن بعدها (السريالية)، من نصوص مبتكرة، كان من الصعب فض بكارتها إلا من خلال توجهات نقدية جديدة كان أول من فرض نوااميسها الشكليون الروس فى موسكو وليننجراد، ثم كانت مدرسة براغ التشيكوسلوفاكية، ومنها انطلقت توجهات النظريات من (الأدبية) حتى (البنوية) إلى فرنسا وأمريكا، ويوصل النقد الجديد لميلاد (البنوية)، ثم تلقح بأفكار بيرس وسوسير بعد ذلك لتنشط (العلاماتية) (١٨٣)، ويصبح النص عبارة عن تركيبة من العلامات التى تنهض على التداخل النصى فيعرف العالم نظرية (التناصية)، وتبدأ فكرة تحرير الدال عن المدلول فى الاستواء فتطرح من خلال التواصل الفكرى المجرد للنظرية ما عرفناه (بالتفكيكية) والرحلة من (الأدبية) إلى (التفكيكية) وإن نهضت على ثورة الشكليين الروس ثم مدرسة براغ فأصحاب النقد الجديد؛ إلا أنه فى الأثناء ذاتها كانت تتمخض الحركة النقدية عن منهج علمى يؤصل لعلم جديد يعتمد نظرية النص، وينطلق من المادة اللغوية والأسلوب، وهو ما عرف بعلم الأسلوب أو (الأسلوبية).

ينطلق التصور المصطلحى فى التأصيل من الوقوف على فردانيته أو تشابهه فيما بين النظريات وبعضها البعض، من أجل احتواء المنحى التطبيقى الذى يصبح مرمى البصر وبؤرة الارتكاز فى تحقيق مصداقية النظرية. وإذا كانت بعض هذه النظريات تتسق فى أصولها مع توجهات قديمة، غربية أو عربية، خاصة فيما يخص الدرس النحوى والأسلوبى؛ فإننا لسنا بحاجة لالتواءات تعسفية إذا ما أدركنا أن غائية هذه النظريات لم تكن لتتحقق إلا من خلال استواء نتائجها التطبيقية قدر استواء فروضاتها النظرية، ذلك فضلا عن وقوعها على الشمول والعموم الذى قد لا يبرأ من امتداد طبيعى للتأصيل ومنطقية التواصل العلمى بين الحضارات السابقة حتى لحظة تجليها فى العصر الحديث، وقد تساهم الحضارة العربية والإسلامية بدرجة لا تقل بأى حال من الأحوال عن الحضارات الأخرى، غير أن المغزى والمعنى، والغاية والوسيلة تنصب على النظرية العلمية فى فلك المجرى حال تمثلها وتجليها كاملة متكاملة.

- الأسلوبية Stylistics :

حلت هذه النظرية مضمار النقد الأدبى ضمن النهضة العلمية الشاملة التى واكبت بداية هذا القرن، وصحبها إلى الحقل المعرفى المتخصص الناقد السويسرى (شارل باليه Charles Bally) فى سلسلة من محاضراته التى أوما فيها إلى بداية علم جديد يمكنه أن يحل محل علوم البلاغة التقليدية عام ١٩٠٩، وينضوى هذا العلم على قواعد وتوجهات تعنى بوصف اللغة واستنباط قواعدها من تركيباتها القائمة، ولم يكن ليهتم باللغة كأدب، ولا بالسماوات الفردية للأدباء، واعتبر أن اللغة تعبير عن الفكرة والعواطف والمشاعر الكامنة فى آن واحد، لينصب موضوع علم الأسلوب لديه على كيفية التعبير عن هذه الوجدانات بشكل أساسى، ويختلف ذلك العلم عن علم البيان ويعنى بالإيضاح وطريقة التعبير، ويميز بين نوعين من العلاقات بين اللغة ومتلقيها، الأول يهتم بمشاعر المتكلم والثانى يهتم ببيئته اللغوية، ويرد (باليه) فعالية هذه العلاقات إلى اختيار فطن يجرى بين مفردات اللغة يندرج بدرجة أقل تحت اختيار آخر يجرى فى تركيباتها النحوية^(١٨٤).

ويبدو أن الأمر لم ينجل بعد للفصل بين الدرس الأسلوبى والدرس اللغوى، لأنه مادارت الدائرة فى فلك اللغة الإبداعية منفصلة عن سياقاتها ومنحصرة فى دائرة الوصف من أجل استبيان طريقة التعبير؛ فإن الأمر لا يتعدى نوعا من

الوصف اللغوى الذى لا يرقى إلى استنباط معيارية نصية مثل تلك التى وصل إليها (عبد القاهرة الجرجانى) فى (نظرية النظم)، بترتيب الكلام ترتيباً معيناً يكشف عن انتظام معانيه الذهنية، وهو ما اتفق معه فيه (ابن خلدون) وأضاف إليه ضرورة انطباق ذلك على تركيب خاص^(١٨٥) ومن ثم فإن الأيدى يعترىها قصور شديد حال الوقوف على الظواهر المميزة لكل نص إبداعى على حدة، ثم تتقطع الصلة تماماً عن محاولات المقارنة وتصنيف تقنيات (الخطاب) كأحد المنجزات الأساسية للبلاغة القديمة، والتى جاءت (الأسلوبية) محاولة إعادة صياغتها من خلال (المنشئ)، ووفق رؤية علمية واضحة، ومعيارية جوهرية، وتتسع لأن تستوعب ما ذهبت إليه نصية (الخطاب) فى تجلياتها الجديدة على ما كانت عليه فى (الرمزية) و (السريالية)، ولعل ذلك ما دفع العالم الألمانى (ليوسبتزر) إلى البحث عما أسماه (علم الأسلوب الجديد New Stylistics)، بعد (باليه) بعشر سنوات، ويقرر أن هناك علاقة متبادلة بين الخواص الأسلوبية لنص ما والجوانب النفسى العام المسيطر على قائله، متكناً بذلك على نظرية عالم الطبيعة الفرنسى (بوفون Buffon) والقائلة بأن الأسلوب هو الإنسان، إلا أن (سبتزر) أضاف إليها ضرورة عدم الاهتمام بطبيعة المؤلف مستقلاً عن نصه، فالناقد ليس له منه سوى ما بداخل النص من تجليات أسلوبية مردودة إلى فعالية الجو النفسى العام المسيطر على النص، ليصبح هو الآخر لديه النوعين ذاتهما من العلاقات داخل النص، الأولى هى الصفة التركيبية اللغوية البحتة، والثانية هى الصفة النفسية الوجدانية التى تميز أى مؤلف عن غيره، ومن ثم فهو قد حصر اهتمامه فى محاولة تحقيق التوازن بين الصفتين^(١٨٦)، ثم بعد ذلك اتسعت رقعة علم الأسلوب لتشمل : دراسة الأساليب بوصفها اختيارات مختلفة بين وسائل التعبير والتى تحتها العلاقة بين الغرض ووسيلة التعبير عنه، وكذلك تصنيف الأساليب حسب النظم المختلفة الأدبية والاجتماعية والنفسية، ثم كان علم وظائف الأسلوب وعلم بناء الأسلوب التركيبى، ثم نقد الأسلوب بصرف النظر عن قواعده العامة^(١٨٧).

وقع الأسلوب إذن كسمة شخصية فى استعمال اللغة، وإذا قبلت اللغة ذلك فى استعمالاتها المطلقة فإنها فى النص الأدبى تصبح أشد تميزاً وتفرداً باعتبار ما لذلك النص من طريقة متميزة فى استعمال اللغة، الأمر الذى يفضى إلى التقاء فحص الظاهرة الأسلوبية مع البحث عن قوانين عامة للتفرد أو الخصوصية^(١٨٨)، حيث يبدأ علم الأسلوب بدراسة الظاهرة الأسلوبية من السمات الأسلوبية المتفردة

فما فوقها، باحثا عن الدلالة دائما، حتى إذا وصل إلى النسق الأكبر كانت الدلالة اسمها الأسلوب وتحت الأسلوب تكمن الجوهرة التي يبحث عنها القارئ الناقد : تكمن أسطورة الكاتب، وهي مفتاح رؤيته الوجودية، والنافذة التي يطل منها، ونطل معه، من عالم الظواهر إلى عالم القيم^(١٨٩).

ينتمي مصطلح (الأسلوبية) إلى الأسلوب من حيث كونه (النظام والقواعد العامة)، ومن حيث كونه (خصائص فردية) باعتبار هاتين الصفتين هما محور التصور الذي أتى فعاليته في نشاط نظرية (الأسلوبية) التي على الرغم من انتمائها التأصيلي إلى حقل الدراسات الأدبية إلا أن (جورج مونان) يحاول أن يتجاوز بها حدود الحقل المعرفي المتخصص للنقد الأدبي إلى مجالات أرحب تشمل مجالات الفنون الجميلة والمعمار والموسيقى والرسم^(١٩٠). وهكذا بدأ الاقتصاد النقدي الأدبي في التحرر حتى أصبح منتجا للنظرية الفكرية المجردة ليصدرها إلى حقول معرفية أخرى، حال وقوعه على الأصل وانطلاق فلسفته من داخله، ومع ذلك فهو لما يزل متواصلا مع ما حوله من قيم اجتماعية وواقعية تنتمي إلى عالم المثير الوجداني، ويتجسد في صورة لغة تواصلية، "فالأسلوب الأدبي لا يمكن أن يدرس جديا بعزله تماما عن عملية التواصل التي يشترك فيها المؤلف والقارئ عبر النص"^(١٩١).

ولم تكن (الأسلوبية) لتتوقف عند حدود البحث عن أسلوب الكاتب فيما يود إلى عقد الرابطة بين النص و (سيكلوجية الإبداع)؛ لأن ذلك الأمر لا يخلو من قليل من التعسف، ولم تكن الذات الإنسانية لتخضع لأبحاث علم النفس خضوعا مطلقا ومعياريا مجردا ينطبق على كل نوات المبدعين، بيد أن هناك قدرا كبيرا من التباين يمكنه أن يفلت من آلية ذلك التقنين، وفي الوقت ذاته فإن آلية الإبداع هي الأخرى لم تكن من البراءة حتى تحدها قوانين معيارية ثابتة، ذلك فضلا عن أن النص الإبداعي ذاته شبكة من العلاقات المترامية الأطراف التي لا تتشكل من فراغ، بل يمكن أن يتسلل إليها الكثير من الظواهر الأسلوبية التي تأتي من خارج الذات الشاعرة وتحسب للشاعر أو المنشئ كظاهرة أسلوبية خاصة ومتميزة وهي في حقيقة الأمر ليست إلا نتاجا (تتاصيا) مع نصوص أخرى، أو أنها إحدى الظواهر المتسللة عبر ثقافة الكاتب في المرحلة الأولى من مراحل التجربة الإبداعية. لذا بدأت النظرية - في نظر البعض - تنصب على النص مجردا وتتصرف إليه كلية، ولما كان هذا النص فيه ما فيه من عموم القول وخصوصية

الخطاب فإنه ليس ثمة إطار إلا لما تميز واستطاع أن يتفقق عنه النص، ليتعامل علم الأسلوب العام مع نطاق كامل من الأنواع غير المقسمة إلى لهجات والتي يقابلونها في تعاملهم مع اللغة، أما علم الأسلوب الأدبي فيتعامل مع أنواع مميزة للجنس الأدبي^(١٩٢)، وتبقى خصوصية الأسلوبية في أصل الانطلاق من الوقوع على الظاهرة الأدبية مردودة إلى المؤلفين كأفراد.

وتتصدر بذلك الأسلوبية في اتجاهين يرتكز الأول على دراسة العلاقة بين اللغة والفكر، وهو ما يعرف بعلم أسلوب التعبير، وهو ما يقابل البلاغة القديمة، أما الثانى فينصب على دراسة اللغة وعلاقتها بالإبداع فيما يعرف بعلم الأسلوب الفردى، وهذا الأخير يبحث في كيفية تشكيل النص واللذة الجمالية التي يثيرها فى نفس المتلقى، وانحصار التصور المصطلحى للأسلوبية فى المدرسة الفرنسية على أنه (دراسة طريقة التعبير عن الفكر من خلال اللغة)؛ فتح الباب على مصراعية للخلط بين الاتجاهين، أى بين علم أسلوب التعبير وعلم الأسلوب الفردى، ليبقى الانجاز الحقيقى للأسلوبية متمثلاً ارتباط دراسة الأسلوب بالبحث عن الأنماط اللغوية المتميزة والتي تشكل ظاهرة فى مادة الكلام الأساسية^(١٩٣). لتخلص الأسلوبية إلى جوهرها بدراسة أنماط يمكن للقارئ أن يستشفها من سياق النص، سواء أكانت هذه الأنماط متناسقة أو متسقة التركيب Symmetrical أو غير متناسقة Asymmetrical تستطيع توحيد النص وإبراز عناصر معينة فيه^(١٩٤). ويطلق على هذه الأنماط - ما كانت لها فعاليتها الدلالية - (المؤشرات الأسلوبية)، ويعرفها العلماء بأنها "تلك العناصر اللغوية التي تظهر فقط فى مجموعة سياقية محددة بنسب تتفاوت فى معدلاتها كثرة وقلة من حالة إلى أخرى"^(١٩٥). لتصبح هذه المؤشرات الأسلوبية هى المنوط بها تحقيق فعالية النظرية باعتبارها عناصر لغوية مشروطة بسياق النصوص، أما العناصر اللغوية الأخرى التي لا تدخل فى هذه المؤشرات فتصبح عناصر محايدة لا دلالة لها، يمكن أن تظهر فى سياقات مختلفة، بمعدلات متفاوتة دون وظيفة محددة^(١٩٦).

وما دامت المؤشرات الأسلوبية تتحدد من قبيل الدلالة فإن البحث الأسلوبى يتجاوز الرصد اللغوى وتقصى علمى النحو والصرف وتخطى المعنى والستراكيب إلى ما يمكن أن يحكم العلاقة بين الدوال والمدلولات^(١٩٧)، فالسياق الأسلوبى عند (ريفاتير) ليس هو التداعى، وليس هو التوالى اللغوى الذى يحصر تعدد المعنى أو يضيف إحياءات خاصة للكلمات؛ بل هو (نموذج لغوى ينكر بعنصر غير متوقع) و

التضاد الناجم عن هذا الاختلاف هو المثير الأسلوبى ٠٠٠ إن عمليات التضاد الأسلوبية تخلق بنية مثلها فى ذلك مثل بقية التقابلات المثمرة فى اللغة^(١٩٨)، وذلك ما قد ينوء به التصور .

ويمكن بقليل من التروى أن نحصر التصور المصطلحى للأسلوبية، أولا فى ضرورة الفصل بين مستويين للغة ينحصر الأول فى الصفة التركيبية المجردة البحتة، والثانى يعنى بالصفة الوجدانية التى تميز أى مبدع عن آخر، وفى هذا المستوى الثانى يجب أن نعترف بضرورة الارتباط القوى بين الدوال والمدلولات، لتتجلى رحلة التحليل الأسلوبى فى الكشف عن الجو النفسى العام المسيطر على النص من زاوية المبدع، وتصبح مقولات فك الدوال عن المدلولات رجما بالمغالطة للدخول فى نظرية أخرى تتحى سلطوية المبدع جانبا وتعنى باستجابة المتلقى وثانياً فإن ارتكاز الأسلوبية عند (باليه) على مدى فعالية محور الاستبدال بالاختيار الفطن الذى يجرى بين مفردات اللغة يجعل من الغبن انصراف ذلك المحور إلى المتلقى، بل إنه خاصة أساسية مرتبطة بالمبدع أيضاً ومدى تميزه أو اختلافه فى خلق أساليب بعينها دون أخرى، على أن ما جاء منها فيما بعد مردوداً إلى المتلقى هو توجه منهجى آخر ينتمى إلى نظرية أخرى. وثالثاً فإن آلية التضاد التى دعا إليها (ريفايتر) تعتمد على ما وراء النص إلى منطقة تدخل بالتحديد فى أعمال التداعى تتجاوز بذلك ارتكاز الأسلوبية على استتباط قواعدهما من تركيباتها القائمة والحاضرة؛ إلى ما ينصرف أيضاً إلى نظرية أخرى تعنى بالحضور والغياب قدر عنايتها بمحاور التشابه والتضاد، بيد أن الأسلوبية لم تكن لتقع عليها حال انصرافها إلى التراكيب الحاضرة ومدى علاقتها بمنشئها. ولعل ذلك هو ما أوقع الأسلوبية فى التهافت، والشحوب دون وقوف النظريات المتلاحقة على حدودها الفاصلة، مما دفع (شكرى عياد) إلى اللجوء إلى ضرورة الفصل التصورى بين الدراسة الأسلوبية والدراسة العلاماتية للظواهر الفنية، على الرغم من تماهى الحدود بينهما - كما يرى - إلا أن ثمة اختلافاً قوياً فى المنهج على اعتبار الأولى "دراسة لغوية فنية وثيقة الصلة بالنقد الأدبى، ولذلك فإن صعوبتها المنهجية تكمن فى مفهومى (الحس اللغوى) (أو ما يسميه النقاد (الذوق) و (التفسير) والثانية دراسة فنية اجتماعية وثيقة الصلة بتاريخ الأدب، ولذلك فإن مشكلاتها المنهجية الأساسية تدور حول العلاقة بين البنية الاقتصادية الاجتماعية والبنية الثقافية (أو بين البنية التحتية والبنية الفوقية للمجتمع)، ووظيفة الكاتب خاصة داخل البنية الثقافية"^(١٩٩).

وواضح اختلاف التصور بعض الشيء عند (عياد) ما كان الأسلوب لديه مطلباً للنقد الأدبي يتأتى تحديد كنهه من قبيل الانفعال والكلمات الانطباعية الخالصة^(٢٠٠)، غير أن الأمر يختلف إلى حد ما عن تصور النظرية التي تنهض في الأساس على توجه علمي يعنى بالعلة والمعلول في استنباط معيارية الأساليب ووضعها في دائرة المجرّد وإن ينضوي على جانب انطباعي منه فهو بالتأكيد لا يقارن بما وقع من انطباعية قبل مجيء الأسلوبية كنظرية وكإطار فكري مجرد، أما (العلاماتية) فيرجأ فيها القول قليلاً حتى يحل دورها.

وعندما يعرض (الغذامي) الأدبية يعتبر الأسلوبية مجارة لها، كل ما تمتاز به عنها هو الشيوع، غير أن التصور المصطلحي لديه على الرغم من انحصاره في اعتبار الأسلوبية تركيزاً على (الشفرة) وكيفية انبثاقها إلى الوجود^(٢٠١)؛ إلا أنه ينفي مسوغها الفلسفي بأحد المبادئ البنيوية، علماً بأن هذه البنيوية لم تنبثق إلى الوجود إلا وقد انقضى من عمر الأسلوبية زهاء الخمسين عاماً، يقول (الغذامي) "وتقوم الأسلوبية على أساس دراسة الاختيار وكل جملة جاءت إلى الوجود كتعبير إنما جاءت نتيجة لا اختيار لتركيبها، واختيار لكلماتها، واختيار لتوجهها والأسلوبي يسعى لاستكشاف كافة أسباب الاختيار في الجملة المدروسة: لماذا هذه البنية التركيبية؟ لماذا هذه الكلمة أو تلك؟ لماذا هذا التركيب؟... وبكل تأكيد فإن أسئلته ستفترض أن الأغراض الدلالية [المعنوية] من الممكن تحقيقها بطرق أخرى [غير هذا الأسلوب الاختياري] إن هدفه الذي يسعى إليه هو تفسير كل اختيار لغوي في النص من نواحي الحيل الأسلوبية، ومن نواحي الرموز الضمنية وهلم جرا"^(٢٠٢)، ثم يأتي (الغذامي) بما أتى به (صلاح فضل) "والشاعر ليس شاعراً لما فكر فيه أو أحسه ولكنه شاعر لما يقوله من شعر ليس خلاق أفكار بل كلمات، فعبقريته تكمن كلها في إبداعه اللغوي. أما الحساسية المفرطة فلا تكفي لتكوين أي شاعر وهذا هو المبدأ البنيوي كما ينقل الدكتور صلاح فضل"^(٢٠٣)، وهو ما يقع عند (أرشيبالد ما كليش) في قوله "القصيدة لا تعنى ولكن تكون"، وقد لا تلتقي الأسلوبية مع البنيوية في هذا المبدأ اتكاء على اعتماد الأسلوبية على دلالة اللغة داخل سياق المبدع لا بوضعها لذاتها داخل سياق النص كما هو الحال في البنيوية والتي وقعت فيما بعدها على تحرير الدوال عن المدلولات، لتبقى للأسلوبية خصوصيتها في النص المغلق وحضور الارتباط القوي بين الدوال والمدلولات، ثم يبقى لها تميزها في منحها

نحو كيفية انبثاق (الشفرة) إلى الوجود، وعنايتها بالمبدع (المنشئ) كمحور أول في تشكيل النص .

ويلمح (الغذامي) إلى وقوع (الأسلوبية) في مجالات (الشعرية Poetics)، غير أن أهم ما يضيفه إلى حدود التصور هو اقتصارها على دراسة (الشفرة) دون (السياق)^(٢٠٤)، وهو ما يؤدي بالضرورة إلى انحسار الرؤية، واحتمال تمزق النص، وعدم احتواء التجربة الإبداعية من منطلق شمولي ومنظور كلي، فضلا عن انكفائها على المبدع، ثم حرصها الشديد على توثيق الرابطة بين الدوال والمدلولات، وكلها بلا شك بقع صفراء في نبات أخضر يانع تمثله الفكر النقدي وأصبح في حاجة ماسة أن يشمل الفكر المجرد برعايته .

- النقد الجديد New Criticism :

- والشكلية الروسية Formalism :

ثمة انقطاع - إلى حد ما - في المنهج، وطواعية آلية التصورات في منحها التجريبي لنهضة النقد الأدبي، ثم تمثل المنحى التاريخي لها؛ بمجرد الشروع في الكشف عن التصور المصطلحي لمصطلح (النقد الجديد) لأننا بذلك نفصل بين توجهات المنحى التقني ورحلتها للبحث عن صورة مثلى لقراءة النص الأدبي بحضور أشد خصوصياته والتي تشكل مادته الخام من لغة وتراكيب لم تكن لتجد فعاليتها إلا في ذلك الفن على وجه الخصوص.

وحيثما وقعت البذرة الأولى من شجرة (التعبيرية) في حقل (الأسلوبية) بتوثيق مدرجات محددة للنص الأدبي تحققت من خلالها بعض معياريته، وفي الآن ذاته كان شروع النقد في تمثل نظريته ابتغاء المنهجية والروح العلمية من خلال النص الإبداعي بعدما كان الإبداع تابعا لتحقيق أيديولوجية سياسية واجتماعية في (الواقعية الاشتراكية)؛ فإن رد الفعل المناهض والمشروع أن ينصرف الفكر البشري لما آل إليه الأمر عند (الشكلية الروسية)، غير أن الحقل المعرفي للنقد الأدبي لم يكن مسيجا بما يشبه الاتفاق على هذه التوجهات، ولكن يمكن القول إن ذلك الفكر قد دخل مرحلة جديدة من الصراع مثل تلك التي وقعت لنظريات الإبداع، غير أن هذه المرة انحصرت بشكل مباشر في البحث عن أشد خصوصيات الأدب من حيث كونه تكوينا وكيانا كائنا بالفعل على أرض الواقع النصي. وانطلاقا من هذا المبدأ وقعت (الأسلوبية) كنظرية منهجية لتناول هذا النص (الخطاب) برعاية ما فيه من حضور للمبدع ومدى قدرته على تحقيق غائية الإبداع من وجهة نظر الناقد، في حين أن الأمر لم يستقر بعد على آلية واضحة تحكم العلاقة بينهما، أو بين المتلقى والنص، غير ما سلفت عليه، ولكن كل ما استطاعت أن تنجزه (الأسلوبية) هو تحقيق هذه العلاقة بين المبدع والنص ولما كان الفصل بين هذه العلاقات غير جائز منطقيا فإن النظرية قد اعتورها شيء من القصور، في الوقت الذي كانت ترعى فيه (الشكلية الروسية) بعض محاولاتها التي تعنى بالشكل واعتماده كأصل محوري تجتمع عليه علاقات العملية الإبداعية ككل، وهو ما يجب أن تنصرف إليه كل محاولات النظرية منفصلا عما دونه ليتخلى النص ما أمكن عن أيديولوجية الواقع الاجتماعي، ثم تنصب النظرية على ما فيه من (أدبية) في مرحلة تالية، ثم ترقى أكثر فأكثر لتتصب على ما فيه من

(شعرية) سواء بتعاقب (الأسلوبية) و (الأدبية)، أو بما فى النص من خصوصية متجاوزة، إلى أن يصبح ذلك النص منظومة متكاملة قائمة بذاتها، وبدلاً من أن كان النص ينتقل إلى المتلقى الذى يحاول جاهداً أن يتلمس تقنية تلقيه بعد محاولات كشف تقنية إبداعه؛ أصبح المتلقى هو الذى ينتقل إلى النص الذى أصبحت له عجلة القيادة الذهنية الفاعلة فى (البنائية) إلى أن عاد إليه مرة أخرى بموجب (التفكيكية) كإحدى القوى الفاعلة فى إنتاج هذا النص.

وواضح إلى أى حد يمكن أن يتسق الفكر المجرد نحو منحى بعينه تكتمل منظومته من خلال خط تصاعدي لبناء فكر على فكر، وتواصل ذلك البناء من خلال تواصل الأجيال. بيد أن دخول ما عرف بـ (النقد الجديد) لم يكن إلا هامشياً لطرح تصورى لم يرق إلى حد النظرية ولم يكن علمياً بدرجة كافية^(٢٠٥)، حتى أذاب ذلك التواصل فاحتوى بعضه ولفظ الآخر دون أن تختل عجلة القيادة بالرغم من وعورة الطريق.

وجاء (النقد الجديد) كمحاولة لقراءة النص بعدما كان النقد التقليدي قد افترض بالفعل وجود مظهر جوهري فى الأدب هو إثارة اللذة الجمالية أى اشتماله على قيم تولد هذه الإثارة وأنه عند الممارسة الفعلية قد أغفل هذا الجانب فى تحليله وتقييمه للأعمال الأدبية. إذ عنى بدراسة المواد المكونة للأعمال الأدبية دون أن يبحث فى وظيفتها الجمالية^(٢٠٦).

ولم تكن التقليدية هنا فى مواجهة الجدة، ولم تكن هذه الجدة على طلاقها؛ بل كان يمكن أن يقع هذا النقد الجديد هو الآخر على هذه التقليدية بمقولة الجدة الزمنية، بينما وقع التصور من قبيل الموافقة لالتقاء أصحاب هذا التوجه واستجابتهم لرد فعل مناهض لتطبيقات قرائية ثلاثة انتقلت من القرن التاسع عشر وهى نزعة الأدب الرفيع Belle Leterism والانطباعية Impressionism والتاريخية Historicism، وواضح أن كلها ممارسات اجتماعية تحقق (نزعة الأدب الرفيع)، ووجدانية نفسية وذاتية تحقق (الانطباعية)، ووثائقية تحقق (التاريخية). ولم تكن أى مواجهة منها موجهة للنص ذاته^(٢٠٧).

والمصطلح فى الأصل يشير إلى نوع من الحركات فى النقد الأدبي، والتي تطورت فى عشرينيات القرن العشرين (وكانت معظمها من الأمريكيين)، ولم تتضح على أى حال قبل ١٩٤١ عندما نشر (جون كرووانسون John Crow Ranson) كتابه (The new Criticism)، وقام فيه بنقد أعمال (ريتشاردز)، و

(إمبسون)، و (إليوت)، وقدّم الحجة على ما أطلق عليه (Ontological critic)^(٢٠٨) أو ما يمكن أن ينتمى إلى إنية الوجود النصي من لغة وتراكيب وبنية، حتى "دافع هؤلاء النقاد الجدد عن القراءة المغلقة وقاموا بتقديم تحليل مفصل للبنية الشعرية بدلا من الاهتمام بعقل وشخصية الشاعر، والمصادر، وتواريخ الأفكار، والمضامين السياسية والاجتماعية"^(٢٠٩) وهذا هو المسوغ الشرعى لوقوع (النقد الجديد) فى سلسلة التوجه الفكرى المجرّد تأسيسا على (التعبيرية) ومناهضة للأسلوبية على الرغم من انطلاقهما معا من خامسة النص على أن ذلك النقد الجديد لم ينجل إلا فى أشد الفترات حساسية بين الاتحاد السوفيتى وأمريكا، فيبدو متسقا ومنسجما مع ما أفضت إليه (الشكلية الروسية)، وكأنها، ابتلعت طعم الفكر الموجه، بغية التدمير التام لقلاع الشيوعية الممثلة فى (الواقعية الاشتراكية) بعدما كانت قد استحوذت على قطاع كبير من مساحة النقد الأدبى العالمى.

لقد اتفق كل من (النقد الجديد) و (الشكلية الروسية) على ضرورة السعى نحو اكتشاف الخصوصية الأدبية للنصوص بعد رفضهما معا ما كانت عليه الرومانسية المتأخرة من نزعة روحية مترهلة وكلاهما معنى بضرورة اتخاذ موقف تجريبى وتفصيلى من القراءة؛ غير أن (الشكليين الروس) كانوا أكثر التزاما بمنهج علمى صارم لنظرية الأدب، بينما ظل (أصحاب النقد الجديد) على إيمانهم بالفصل بين المعنى الأدبى والتصورات العقلية المنطقية، فما التركيب المعقد للقصيدة من وجهة نظرهم إلا نوع من الاستجابة الطبيعية للحياة^(٢١٠)، ولكن يبدو أن مدخلهم الإنسانى النزعة قد أحبط كثيرا من مبادئهم نظرا لافتقادهم الوسيلة لتحقيق ذلك، بينما نظر (الشكليون الروس) من البداية إلى المضمون الإنسانى نظرة تسقط عنه أية أهمية أدبية، وانصرفوا إلى اعتبار السياق هو الفاعل المنوط به تحقيق الوسائل الأدبية التى يمكن أن تؤدى عملها^(٢١١).

بالرغم من ذلك فإن (أصحاب النقد الجديد) قد عضدوا موقف الشكليين الروس إلى حد كبير بتخليهم عن البحث عن المضمون والبيئة وتركيزهم على التحليل لبعض الظواهر المختارة وما تحدثه من أثر لدى القراء^(٢١٢)، حتى امتازوا بأنهم شارحو نصوص وليسوا أصحاب نظريات انطلاقا من (النص) وليس أى شئ آخر، ومن هنا كان لهم الفضل فى الدخول المشروع إلى (النص) من خلال عالم اللغة وتركيباتها^(٢١٣)، كما فعلت الأسلوبية، غير أنهم تجاوزوها بالإفلات من

سلطوية المبدع وإفساح المجال للنص ليقول كلمته دونما انفعال أو تحيز وثمة فرق جوهري آخر بين (أصحاب النقد الجديد) و(الشكليين الروس) هو أن الاتجاه الأول قد غالى في التعميم وصولاً إلى المعايير المطلقة التي تنطبق على الأدب في كل زمان ومكان، بينما اتجه (الشكليون الروس) إلى النسبية^(٢١٤). وذلك مسوغ آخر لشرعية إمساكهم بجوهر النظرية بعدما تمثلوا تقنية تجليها.

هذا وقد ارتبط مصطلح (الشكلية الروسية) في الأساس بتلك الحركة الأدبية التي ظهرت في روسيا عام ١٩١٧ وقادها (فيكتور شك洛夫سكى Victor Shklovsky) و (زمياتن Evgeny Zamyatin) وانحصرت رؤيتهم في أن قضية الفن الأدبي الأولى هي الأسلوب والتقنية، وأن التقنية ليست فقط هي الطريقة ولكنها أيضاً موضوع الفن وبهذا فإنه لا يكون مهماً ما يقوله الكاتب بالدرجة التي بها كيف يقول، وقد مال أنصار هذا الاتجاه إلى النظر إلى الكاتب على أنه حرفي وبالرغم من أن هذه الحركة قد وقعت على البطلان في نهاية عشرينيات القرن العشرين؛ فإن تأثيرها على المدى الطويل يجلو وصفه في النقد الحديث^(٢١٥)، وذلك بعدما صالت وجالت (الواقعية الاشتراكية) بالفرض القسري في دستور الاتحاد السوفيتي، فتجىء (الشكلية) لمناهضتها^(٢١٦). وكأنما هي الرسالة التي حملها على أعناقهم (أصحاب النقد الجديد) لتشهد أربعينيات هذا القرن قيامة البعث والإحياء لما التفت عليه هذه الحركة مع (الشكلية الروسية) لتعاود فعاليتها، وتصبح على مشارف نظرية جديدة سوف تتهمر بعدها حلقة متصلة من التصورات التي تنتقل من (العمل) إلى (النص)، ويبدأ الفكر النقدي فتح سبيل جديدة، بعدما استطاعت هذه (الشكلية) أن تركز على الملامح المميزة للأدب، والوسائل الفنية، وحيل الصنعة التي يختص بها، "وعن هذا يقول ياكبسون إن موضوع الدراسة الأدبية ليس الأدب ككل، ولكن خصائصه الأدبية، أى أدبيته Literariness، ومعناها تلك السمات التي إذا توافرت في عمل ما أصبح أدباً، وقالوا [الشكليون الروس] إن اللغة لا تصبح في الأدب، وخصوصاً في الشعر، مجرد وعاء أو وسيلة Vehicle لتوصيل المعنى إلى القارئ، أى للتواصل Communication ولا تقف عند حدود ما ترمز له من أشياء، لكنها تصبح هي نفسها شيئاً له وجوده المستقل، بل تصبح مصدراً مستقلاً Autenonomous للمتعة"^(٢١٧).

أفضت (الشكلية الروسية) إلى (الأدبية) إذن، غير أنها على صعيد

الخطاب النقدي، كانت هي و (النقد الجديد) قد أرهصت بطرح لغة نقدية جديدة بما يمكن أن تعد ثورة في عالم المصطلح، وهو نتاج طبيعي لما آلت إليه تقنية التوجه ومنهج التناول، فبدأت تعمل تصورات جديدة لكلمات منتزعة من حقل اللغة ذاتها حتى ارتقت إلى مستوى المصطلح وبدأت رحلة التحول في (النص)، و (الخطاب)، و (الرسالة)، و (الكلام)، و (القراءة)، و (الكتابة)، وبدأت تتفتق تربية الحقل الذهني عن نظريات (الأدبية) و (الشعرية)، ثم (البنائية)، ولا شك أن كل نظرية من هذه النظريات سوف يكون لها حقلها الدلالي، وتكون لها مصاحباتها اللفظية وإذا كانت (الشكلية الروسية) قد أفضت إلى (الأدبية)؛ فإن (مدرسة براغ) قد أفضت إلى (البنائية)؛ و(مدرسة موسكو-تارتو) إلى (العلاماتية)، ليبدأ المعترك الفكري المصطلحي حسبما تجلى في الفكر النقدي المعاصر، وحسبما وقعت فعاليات في الطرح النظري والفلسفي لنظرية المصطلح النقدي.

- الأدبية Literariness :

يرد (ايخنباوم Eichenbaum) ذلك المصطلح إلى أول من نطق به وهو (ياكسون)^(٢١٨)، في معرض حديثه عن الدراسة الأدبية في الأدب والتي لا تعنى إلا بخصائصه الأدبية وحسب "أي أدبيته Literariness، ومعناها تلك السمات التي إذا توفرت في عمل ما أصبح أدبا"^(٢١٩).

وقد وقع ذلك ضمن توجهات المدرسة (الشكلية الروسية) في عنايتها بدراسة شكل العمل الأدبي، واستطاعت أن يكون لها تيارها المناهض (للواقعية الاشتراكية) في أوج ازدهارها، وحينما تداخلت معها أطروحات أصحاب النقد الجديد كان ثمة خطأ فاصلا في تقنية التوجه الذي اضمحل تماما في (النقد الجديد) ثم استوى في (الشكلية) على تجلية الخطاب على أساس من الفصل بين ما هو أدبي وما هو لا أدبي، بينما ظل أصحاب (النقد الجديد) على عنايتهم بدراسة العمل ككل على أنه وحدة مغلقة، وقد التقى كلاهما على توجيه السهام إلى ذلك (المنهج البيوجرافي)، الذي يربط النص بحياة صاحبه وبالمجتمع^(٢٢٠)، والذي يندرج تحت نظرية (الانعكاس)، لينصرف كلا الاتجاهين عنه تماما. إلى التواصل مع نظرية (التعبير)، ثم التعبيرية، فالأسلوبية، حتى يتفرقا بعناية (النقد الجديد) بالنص المغلق، و (الشكلية) بما يمكن أن يقع في هذا النص من أدبية وحسب، وتخرج منه ما عداها وما يندرج تحت الإخبار والتصريح والخضوع لمرجعية

المعجم اللغوى فى تقنية الخطاب، ومن ثم فإن (الأدبية) تقوم على دراسة العناصر التى تجعل من الأدب أدبا وتخلصه عما دونه من كلمات يمكن أن تستخدم فى أى وسيلة غير أدبية من وسائل التواصل تستخدم المادة الخام ذاتها التى يستخدمها الأدب وهى اللغة.

وهنا يمكن أن تقع (الأدبية) على المنهج العلمى الذى ينقاد للنظرية الفلسفية التى تحكم كنه الأدب أو الخطاب الأدبى مميزة إياه عن أى خطاب آخر سعيا وراء "التعرف على الخصائص النوعية للمادة الأدبية، واستقصاء السمات التى تميز هذه المادة عن غيرها من المواد الأخرى"^(٢٢١)، وهذا لا يتأتى بالضرورة إلا من خلال دراسة أنساق اللغة ومستوياتها، والفصل بين اللغة الأدبية واللغة النفعية، أو كما يقول (المسدى) "إن طاقة التعبير التى تتحدد بها وظيفة اللغة أساسا مزدوجة فى ذاتها فمنها جدول تصريحى ومنها جدول إيحائى، فأما الأول فيستمد قدرته الإخبارية من الدلالات الذاتية لمجموع الرصيد اللغوى، وأما الثانى فيستمد من الدلالات السياقية التى تحملها اللغة بكثافات متنوعة. وبالاكتكام إلى هذا التقرير المبدئى يتجه النقد الحديث إلى تعريف أدبية النص بأنها مجموع الطاقات الإيحائية فى الخطاب الأدبى، وذلك لأن الذى يميزه هو كثافة الإحياء وتقلص التصريح، وهذه الظاهرة تناقض ما يطرد فى الكلام العادى عند استعمال اللغة استعمالا نفعيا"^(٢٢٢).

فأدبية الأدب هى خاصة جوهرية ورؤية فلسفية تحكم إطار التناول للمادة الإبداعية، وتقلب عناصره التى تفضى إلى استحضار الجمالية فى ذاكرة المجرد، من منظور علمى موضوعى يرمى إلى تمثّل معيارية ممنهجة تحكم آلية التناول بغية تحقيق أكبر قدر ممكن من المصادقية فى التحليل والتقييم والتقويم كركائز أساسية فى سيرة النقد الأولى التى ظلت رديحا طويلا من الزمن نهبا للانطباعية والاجتماعية والوثائقية التاريخية ولا شك أن هذه الرؤية كانت بمثابة شهادة ميلاد جديدة للنقد الأدبى أهم ما دون بها هو نقاء سلالته من سلطوية (الجينات) السياسية والاقتصادية والاجتماعية والتاريخية، وأخيرا الانطباعية، وهى المسوغ الشرعى، أو الحق الظاهر الذى جاء به أصحاب هذه الدعوة.

ولم تكن محاورات الشكل والمضمون لتستحق ذلك الصراع الطويل بمجرد توجه (الشكليين الروس) إلى (الأدبية) واحتكامها إلى أمر النظرية الفلسفية، لأنها لم تكن لتعنى أبدا بذلك الفصل المزعوم، إذا ما تمثّلت مضمونا هو أشد قوة

وأكثر نفعا من ذلك الذى يدعو إلى خطابية النص بوسائل لا تعدو منحى الخطاب لإنسان بدائى، أما وقد أصبح هذا الإنسان أكثر تفتحاً واستنارة وقدرة على احتواء معطيات عصره التى بلغت شأواً بعيداً من التعقيد؛ فإنه من الأنسب والأجدر أن يقع ذلك الخطاب فى مجال النشاط الذهنى كما تقول القوانين السلوكية العامة للترقى بالانتقال من الإحساس إلى التصور الذهنى^(٢٢٣)، ولا شك أن ذلك ينبئ فى المقام الأول على تجاوز الانطبوعية الحسية الموجهة بالفعل ورد الفعل المباشر إلى محاولات بلوغ كنه الخطاب من خلال أعمال ذلك النشاط الذهنى فيما يقع فى (الأدبية) تحت طائلة اللغة الإيحائية، وكلما كان لهذه اللغة مسوغاتها فى التوصيف والتركيب كانت أكثر إقناعاً واهتداء للحقيقة الذهنية من تلك التى تقع على مشلرف الانطبوعية الذاتية التى تتهافت بتباين نوات البشر .

ومن ناحية أخرى فإن (الأدبية) فى جوهر انطلاقها من (الشكلية الروسية) كانت قد صدرت عن قناعة أصحابها بمنحى تقنى جوهرى فى تمثيل العملية الإبداعية، وهو إيمانها المطلق بتقنية الصورة الفنية، وعدم الاكتفاء بدورها كحليّة فى سياق الأدب الخيالى، وأكدوا على أن هدفها فى الفنون الأدبية عكس ذلك حتى "تقدم المؤلف فى سياق جديد وغير متوقع فتجعله يبدو غريباً أو غير مألوف"^(٢٢٤). وكأنها الحرية المطلقة التى تمنحها للأدب طمعاً فى تجلى جماليات جديدة كانت بالفعل باستطاعتها الاستحواذ على أذهان ومشاعر البشر ثورة نقدية جديدة فتحت آفاقاً رحبة تمثل مناح شتى للنظريات النقدية والكتابات الإبداعية .

وإذا كانت نظرية (الأدبية) قد استمدت شرعيتها من منحها نحو تمثيل أسمى للخطاب الذهنى؛ فإنها سوف ترتعن باللحظة التاريخية والاجتماعية قبل تجليها، وبمعنى آخر فإن المجتمعات التى لما تزل على حالها من الركود الفكرى والثقافى والحضارى فإنها سوف تلفظ بما لا يدع مجالاً للشك هذا التوجه، وكذلك الأمر مع المجتمعات التى لما تزل تعاني ويلات الحروب وتردى أحوالها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، ولم تكن لتنتعش (الأدبية) فى بلادها إلا بعد زمن طويل من التخفى، كانت ترتع فيه (الواقعية الاشتراكية) ، وكانت أوروبا وأمريكا واقعة تحت وطأة الحرب التى لم تكد تلفظ آخر أنفاسها حتى دبّت الحياة فى فرائس الأدبية وبدأت تعلو صيحاتها حتى دوت فى أسماع العالم؛ إلا ما وقع منه تحت ما صنف بالعالم الثالث الذى كان لديه ما يشغله من قضايا كانت أولى بلا شك من التوجه التقنى الإبداعى وانصراف الفن عن نظرية (الانعكاس)،

وكيف تمنح هذه المجتمعات الحرية للفن وهي في الأصل فاقدة أهليتها! حتى أن العالم ذاته الذي احتفى بالأدبية كان على احترامه وإجلاله لفنون هذه المجتمعات فمنح (ماركيث) و (نجيب محفوظ) جائزة نوبل في الأدب عن كتابتهم في هذه الفترة على الرغم من انتمائها الواقعي، ذلك فضلا عن أن (الأدبية) كانت أكثر استشرافا في الشعر عن غيره من فنون الأدب الأخرى، لأنه كان أكثر تمثلا للنظرية.

وهنا تحولت اللغة من صفة (الدال) على (مدلول) خارج عنه، إلى وضع يتحول فيه (الدال) نفسه إلى (مدلول) فاللغة في النص الأدبي تدل على نفسها وتلغى المدلول القديم للكلمات لتحل هي مكانه وهنا تتصادم المملكتان العائمتان - كما يقول سوسير - مملكة الصوت [الألفاظ] ومملكة المعنى [الدلالة]، حيث يحقق الصوت انتصاره بفرض نفسه على مضمار النص... وكان الرومانسيون يصفون لغة الشعر (بالتعبيرية) وهو وصف يتفق مع ما كانوا يميلون إليه من كون الشعر فيضا لعواطف الشاعر. ولكن هذا تركيز على (المرسل) وإهمال العناصر الأخرى في القول اللغوي. وهذا نقص في النظرية الرومانسية جاءت المدارس الحديثة لسده وتحسينه^(٢٢٥)، وهو الأمر الذي نعاود تأكيده بتواصل الفكر المجرد من (الرومانسية)، فالتعبيرية)، (فالأسلوبية)، (فالأدبية)، وإذا ما أشار (الغذامي) إلى وقوع (التعبيرية) على (تعبير) المبدع؛ فإن (الأسلوبية) جاءت بالمنهج العلمي المقتن لتأكيد ذلك بما يتطلبه الأمر من بحث تقنية الأساليب الفنية لتقع بها الثغرة نفسها على ما كانت عليه في (التعبيرية) مع اختلاف المنحى النقدي لتحقيق ذلك، واعتبار الأولى توجهها إبداعيا أولا والثانية توجهها نقديا مقننا أما (الأدبية) فإنها قد وقعت على سد هذه الثغرة بالبحث عن التقنية الأدبية في التواصل، أي أنها قد استحضرت كلا من المبدع والمتلقى باعتماد (النص) وحسب وليس من قبيل الحضور السلطوي لأي منهما، ثم إنها باعتمادها التقنية الفنية تطمع في التحليق إلى آفاق النص واقعة في شبهتين : الأولى تحجم من دور المتلقى في الدخول إلى النص بما لا يتسق مع سياقيته وانسجامه الشكلي حتى لو تعارض ذلك مع مضمونه الحسي أو الانفعالي، وما يقع تحت ظائلة الفصل الحاد بين الشكل وما يفضي إليه حال الارتباط التام بين الدوال والمدلولات وفق المرجعية السوسيرية. أما الشبهة الثانية فوقعت على وسيلة التقنية التي انبنت على أدبية النص، ومدى صعوبة البحث عن الخصائص أو العناصر التي تعنى

بالأدبية، وذلك فضلا عن إهمالها لعناصر أخرى لا يمكن تجنبها أياما وقعت، تحت الأدبية أو خارجها، دون أن تكون لها فعاليتها ما دامت هي لبنة في بناء النص، لتشكك بذلك في اكتمال النص في ذاته، وشموليته، وقدرته على التحول، والتحكم الذاتي، وهي الثغرة التي جاءت لسدها (البنائية)، والتي ما كان لها أن تحقق ذلك لولا أن اتكأت على وسيلة (الأدبية) التقنية وهي (الشعرية).

- الشعرية Poetics^(٢٢٦) :

حاول البعض أن يجمع بين (الأسلوبية) في توليها البحث عن أساليب القول بالتركيز على منحى الإبداع من خلال المنشئ، و (الأدبية) في بحثها عن الخصائص النوعية لمادة الأدب التي تسوغ شرعية فنه، تحت عباءة (الشعرية)، ثم أبقى لها ذلك القدر من التجاوز^(٢٢٧)، والذي يتمثل في "اكتشاف الأنساق الكامنة التي توجه القارئ في العملية التي يتفهم بها أدبية النصوص"^(٢٢٨).

ومن ثم فإن (الشعرية) قد تغدو الوسيلة التقنية التي افتقدتها إلى حد ما (الأدبية) في منحها التطبيقى نحو تحقيق النظرية وتمثل الخصائص التي تجعل من عمل ما عملا أدبيا، وما دامت هناك معيارية لهذا (العمل) فإنه يحق للنظرية أن تخرج من الساحة الإبداعية ما ليس كذلك، وفي الوقت ذاته فإنها يصبح لها الحق في صياغة درجات من الرقى والتردى وفق ما تقع عليه من نسبة حضور لهذه (الأدبية)؛ الأمر الذي بلغ بالنص درجة من الكثافة تستشرف رؤى الاكتناز التي تتطلب آلية جديدة للتناول تتجاوز مستوى تحديد درجة (الأدبية) إلى حالات جديدة للتلقى، وسوف تفقد هذه المعيارية جدواها ما لم يتم تفعيلها إلى نفعية وجدانية وذهنية، حتى تتحقق غائية (الرسالة) وفق شفراتها المتجددة، لأجل هذا وقع الحراك الدائم والسريع من (الأدبية) إلى (البنائية) فما بعدها، ثم تبقى النظرية منبئة حال الوقوف على معيارية الشكل دون التوصل إلى تفعيلها من قبل المتلقى، ومن ثم فإن مقولة (الأسلوبية) و (الأدبية) و (الشعرية) كنظريات منفردة تختلف إلى حد كبير عن احتوائها ضمن إطار فكرى واحد متصل يقع إلى حد كبير على افتقاد العلمية والموضوعية حال تمثل النهج التطبيقي إلا باعتماد الظواهر الخاصة في منهج البحث، فإذا قلنا (بالأسلوبية) فإن التصور المصطلحي ينحصر في كيفية إنشاء المبدع لقصيدته وفق ما يرى متلق واحد هو المعنى بدراسة هذه الأساليب، وتصبح بذلك (الأسلوبية) أكثر مصداقية في وقوعها على التمييز بين مبدع وآخر،

أما وأن تحصر في دراسة أسلوب أو أساليب مبدع واحد؛ فإن الأمر قد لا يخلو أحيانا من طغيان تأويلية الناقد حسبما تقع عليه درجة حصافة ذوقه المدرب، علما بأن هذه الدرجة قد تعتمد بأدنى قدر من فعاليتها يحقق شرعية التلقى في نظرية أخرى لكنها تعتمد فك الدوال عن المدلولات والتي تمثل بؤرة الارتكاز في مداخلات النقد الجديدة.

على أن ما قد بنظرية (الأسلوبية) عن تفرد فعاليتها النظرية هو ذلك الربط الذي ما زالت عليه حالة النقد بين الدوال والمدلولات وفق ما بدا عند (سوسير)، أما الدراسات التطبيقية التي جعلت من هذه المداخلات أصولا منهجية مكتملة في ذاتها حتى تصل بالنص إلى تمثل قراءة مكتملة الجوانب ومعنية بالمتلقى في عنايته بالنص وإثراء تذوقه؛ فإنما بدا اكتمالها باعتماد نظريات أخرى لاحقه (للأسلوبية) قالت بفك هذه الدوال عن المدلولات، أما (الأدبية) فهي لما تزل على بعدها التنظيري غير متمثلة آلية تحقيق فروضاتها إلا على ما سبق طرحه في (الأسلوبية)، ولما كان هذا الطرح معنيا بالمبدع في المقام الأول؛ فإن أفراد خصوصيتها لم تتحقق في النص كاتجاه أو كتفرد تقني إلا من خلال (الشعرية)، وهذه (الشعرية) أيضا لما تزل على عدم استوائها بتبنيها لغة بذاتها - في مرحلتها الأولى - فضلا عن انحصارها في مفهوم البعض عند حدود فعالية خصائص نوعية ترتبط أشد ما يكون الارتباط بالشعر، انطلاقا من مفهوم (أرسطو)، فإذا ما وقعت الأدبية على أن تسأل ما الذي يجعل عملا أدبيا، فإن سؤال (الشعرية) يصبح ما الذي يجعل عملا ما عملا شعريا، ثم تنتقل لتبحث عن ذلك فيما هو خارج الشعر.

ويتأتى ذلك عند (جون كوهين) بتوسع أشد في كل موضع (خارج أدبي) من شأنه أن يثير هذا النوع من الإحساس فتقول عن منظر طبيعي أنه شعري^(٢٢٩)، بمعنى السحر والخيال والجمال، وذلك خلط بين (الشعرية) و (الشاعرية) - كما سيأتي بعد- وعند (ياكسون) يستند المصطلح إلى نظام من الهيمنة على الرسالة الشعرية^(٢٣٠)، أما (صلاح فضل) فيراها المعرفة المستقصية للمبادئ العامة للشعر^(٢٣١)، وكانت (الشعرية) في الأصل عند (أسطو) تعنى بدراسة المحاكاة (أو) (التخييل) بمصطلح الفلاسفة العرب، إنها تهتم باستحضار الصورة^(٢٣٢)، وتصبح عند (ابن رشد) صفة مميزة لما هية الفن الشعري^(٢٣٤)، أما (ديفيد كريستال) فيطرح تصور (الشعرية Poetics) على النحو ذاته كمنهج

تطبيقى ثم يورد عن (ياكوبسون) ارتباط التصور بتقنية المنهج وإمكانه تجاوز النوع الأدبى إلى خاصية أدبية عامة، يقول (كريستال) "هو مصطلح يستخدم فى اللغويات لى يشير إلى تطبيق المنهج والنظرية اللغوية فى تحليل الشعر وعلى أية حال فقد أعطى بعض اللغويين مثل (رومان ياكوبسون Roman Jakobson) تفسيراً أوضح للمصطلح، يتضمن داخل الوظيفة الشعرية للغة أى استعمال لغوى أو إبداعى أو جمالى للوسيلة (المنطوقة أو المكتوبة)" (٢٣٥).

ومن هنا جاءت النظرية بتجلياتها ليتجاوز المصطلح أصل الوضع إلى اشتمال العموم بعد توثيق معيارية الخصوص، حتى أمكنه النشاط فى الحقل المعرفى الأدبى ككل على هذا الأساس، وإذا كان (ياكوبسون) يحصر التوجه فى لغة خاصة؛ فإن الأمر لا يعدو تجلى التوجه الفلسفى لأطروحة نظرية (الأدبية)، غير أن الواقع النصى فى تحولات الكتابة قد استطاع أن يرعى معجماً جديداً للغة التى درجت فى حياتنا اليومية، ولا شك أن هذه اللغة بإثارتها لجماليات بذاتها فإنه لا يمكن فصلها بأى حال من الأحوال عن (الشعرية)؛ وإن كانت فى وقت ما خارجه عن (الأدبية)، بيد أن الجمالى قد يسمح بدرجة من المرونة التى تقود (الأدبية) إلى ارتياد عوالم جديدة لم تكن لتبلغها إلا من خلال الوسيلة أو (الشعرية)، ولأنه "من طبيعة الشعرية ألا تحافظ المفردات على مردودها المعجمى أو الصرفى؛ بل إنها تنفر من هذه المرجعية، وتعتبرها قيداً يعوق مهمتها الشعرية" (٢٣٦)؛ فإتينا نصبح بذلك أمام الإرهاصات الأولى لضرورة الفصل بين ذلك الربط التعسفى بين الدال والمدلول والذى سوف يبلغ ذروته فيما بعد عند (التفكيكيين)، على أنه من الإنصاف أن يرد إلى (الشعرية) إرهاصات تلك الخاصة الفنية التى أحدثت انقلاباً جوهرياً فى مداخلات النقد الجديدة، حتى نهضت عليها (البنويوية) من خلال فعاليتها المبنية على محورى السياق والاستبدال، وعلاقات التشابه والتضاد.

وثمة إنجاز آخر آل إلى (الشعرية) حينما طمح الفهم النقدى إلى ضرورة تقديم آلياته من خلالها على أساس تفعيل القواعد النحوية والصرفية والبلاغية وتحويلها إلى عناصر تدخل فى لب الكفاءة الحدسية لفهم الأدب، وتوازى (الشعرية) بين أنماط من التعبير الأدبى وأنماط الرسالة الشعرية فى تنظيم الكفاءة التى تتمثل عملية الفهم إلى حدما الأقصى (٢٣٧).

فالشعرية لم تكن لتعنى بالأعمال الأدبية فى ذاتها؛ وإنما بتلك الإجراءات

التي تجعلها كذلك، ومن هنا يقع الخطاب النقدي على احتواء المنهجية والعلمية^(٢٣٨)، على الرغم من انطلاقه من ذاتية الأدب التي يمكن أن تضاف هي الأخرى كخاصة جوهرية وإنجاز غير مسبوق يعانق بين ذاتية الأدب وعلمية النقد يضاف إلى (الشعرية) أيضا.

وتعتمد (الشعرية) محوري الاختيار والتأليف، فالاختيار يرجع إلى التماثل والتوازن والاختلاف، بينما في حالة الأدب فإن مبدأ التوازن يستل من محاور الاختيار إلى محاور التأليف - كما يقول (ياكبسون) - لتأتي أولى وظائف (الشعرية) في البحث عن انحراف النص عن مساره العادي لتحقيق وظيفته الجمالية، أو البحث عن الانتهاك المتعمد لسنن اللغة العادية وهذا (الانحراف) يحول التركيز من محور التجاور (سبيل الخطاب العادي) إلى خاصية التوازن التي تنقل النص من مضمونه المعنوي إلى طاقته الإيقاعية باعتماد مبدأ التعارض الثنائي بين العناصر، فيتولد قدر من الفضاء داخل النص كنتاج شرعي للغته الإيحائية فضلا عن التناسق الإيقاعي وأصداده والذي ينتقل إلى المتلقي حاملا التوتر ذاته فتشتعل اللذة، وحتى إذا ألقى في خضم لغة لا دلالة ولا إحياء لها لديه عبرت دون أن يدري إلى معيته بعد استحواذ ذلك الإيقاع النصي عليه لتأتي مشروعية (الشعرية) في تقرير الوقائع التي جعلت من ذلك النص تلك الحالة من الهيمنة على مشاعر المتلقي حتى استلبت وعيه الذهني بحالة التوحد مع النص على ما فيه من قلاع مغلقة لم يشأ الذهن في آلية التلقي أن يغامر بالاقتراب منها^(٢٣٩).

ومن ثم فإنه يصبح لدينا النظرية على استواء حدها الجامع المانع، والتي تصدق إلى حد كبير فروضاتها التي انطلقت منها، وتتحقق من خلال التطبيق مصداقيتها، ويصل بها حد التصور إلى تجاوز النشأة لفعالية سريانها في الأدب ككل، وهنا تتجلى (شعرية الحرف وشعرية الحكى)^(٢٤٠)، وكذلك (شعرية القصيد وشعرية القص)^(٢٤١)، "وعليه فإن إسهام (الشعرية) في تشكيل بلاغة الخطاب الأدبي يعد جوهريا كما أن مقولاتها تظل الرصيد الذي يدخره علم النص لشرح خصوصية النصوص الأدبية"^(٢٤٢).

على أنه يبقى التداخل بين (الشعرية) و (البنوية) ما ذهبنا إليه إلى احتواء الأولى، واستطاعت أن تتحرى إنجازات النص كوحدة شاملة تلح فيه على الشمول، والتحول، والتحكم الذاتي، حال تفرد (الشعرية) بما انطلقت على أساسه

من معيارية محددة للغة والتراكيب، تصبح أكثر مرونة وطواعية لمتغيرات جديدة ماردت الفلسفة النظرية ذلك إلى تصور آخر تقع عليه (البنائية).

-البنائية Structuralism :

أصبح الفهم الحقيقي لتحقيق نظرية (الشعرية) منتما - إلى حد كبير - لعملية فك الدوال عن المدلولات حتى صار (النص) نصا وليس (عملاً)، ومن هنا جاء التواصل بين (البنائية) و (أصحاب النقد الجديد) من ناحية، و (البنائية) و (الشعرية) من ناحية أخرى غير أن الراية التي رفعتها (مدرسة الشكليات الروس) لم تسلمها إلا عالية خفاقة لـ (مدرسة براغ) التشيكو سلوفاكية في الفترة من عام ١٩٢٦ إلى ١٩٤٨ حتى صارت امتدادا لها، ولأن المدرسة كانت معنية في الأساس بالنزوع إلى الشكلية؛ فإنها وقعت لديها إرهابات (البنائية) الأولى، وتأثرت بمبادئ علم اللغة عند (سوسير)، وفلسفة الظواهرية Phenomenology ومذهب الجشطالت Gestalt في علم النفس، واستلقت من هذه المعارف نمونجا فكريا شاملاً لتفسير الظواهر والأفكار في مجال العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية أطلقوا عليه الاسم الذي اختاره (ياكسون) عام ١٩٢٩ وهو Structuralism أي (البنائية) (٢٤٣).

وحيثما انتقل عدد من أعضاء هذه المدرسة إلى الولايات المتحدة، أسس معهم (ياكسون) (حلقة نيويورك اللغوية) في الأربعينيات واستطاعت أن تتواصل مع لغوي فرنسا حتى نهضت بهما ثورة (البنائية) في الستينيات (٢٤٤).

وكان لعالم الأنثروبولوجيا (كلود ليفي- شتراوس

Strauss) دوره في تحول (البنائية) إلى العلوم الإنسانية، واستطاع مع (ياكسون) أن يكتشفا أن البحث التركيبي اللغوي والبحث التركيبي الأنثروبولوجي يتشابهان تشابها غريبا من حيث الوصول إلى أنماط تركيبية تكاد تكون واحدة في اللغة وفي الأساطير على حد سواء (٢٤٥).

وبدأت (البنائية) من (مدرسة براغ) على أساس فلسفي يجمع بين ضدين من أجل إنشاء قوة موحدة، فصار الجمع بين مذهب فكري وآخر فلسفي، وكان الأول هو (الرومانسية) والثاني هو (المنطقية الوضعية)، وهو مذهب فلسفي يعتمد الحقائق العلمية المستقاة من الحواس والخبرة الحسية بالواقع. والتضاد بينهما جلي واضح في عناية الأول بشطحات الخيال والإعلاء من شأن المشاعر والذات حتى

أصبح له القدرة بتلك المنطقية الوضعية على الغوص فى أعماق الواقع والنفسى البشرية بموجب الحدس، بل أمكنه أن يخضع معطيات الحواس والوقائع المادية لسيطرة الخيال والمشاعر لتوحد النظرية الضدين من أجل موقف موحد إزاء المعرفة.

وأقامت المدرسة إطارها الفكرى المرجعى على أفكار ثلاث هى البناء Structure، والوظيفة Function، والعلامة Sign، والبناء يتكون من أبنية صغيرة تساهم فى تكوين النظام الثقافى الذى يرتضيه المجتمع، وهو معنى بتنظيم كلى يعتمد على عناصر سائدة وعناصر ثانوية، ثم إن أصحاب هذه المدرسة قد ذهبوا إلى أن كل عمل فنى هو فى الواقع تطبيق لشفرة جمالية محددة أما الوظيفة فهى التى تفصل بين هذه الشفرات وبعضها بعضاً فى حين أن العلامة Sign عنصر من عناصر الشفرة، ليكون لدينا شفرات لغوية وأخرى اجتماعية وثالثة ثقافية... وهلم جرا^(٢٤٦).

وانطلاقاً من هذه الأفكار الثلاث انطلقت دعوى (مدرسة براغ) إلى البنيوية الوليدة nascent والتى عنيت بدراسة الإيقاع الشعرى والعروض الموسيقى كشفرات فنية وظيفية تخضع للتركيب أو تخضع التركيب لها، وكانت لها فعاليتها فى تشكيل البناء^(٢٤٧). ويبدو إلى حد ما مدى التداخل فى هذه الآونة بينها وبين (الشعرية) التى وقعت عنايتها هى الأخرى على الإيقاع، وكأنها كانت مرحلة من مراحل البنيوية.

ويبدو أن اتساع الهوة التاريخية بين أطروحات البنيوية الأولى عام ١٩٢٩ حتى الستينيات قد أفضى إلى وقوع النظرية على سطح ساخن لم يستقر عليه التصور حتى أصبح ذلك التصور قضية فى حد ذاته، يستحوذ الطموح إلى فهمه أكثر من كيفية تجليه التطبيقي، والحق أنه لم تكن المرحلة الزمنية وحسب؛ بل كان ما كان من هذا التوجه، فلم يكد يدخل معترك التداول حتى قوبل بسهام العديد من الرافضين له، فظل متغيراً ولم يستقر إلا وكان الفكر النظرى المجرد قد ذهب إلى (ما بعد البنيوية).

وحرى بنا قبل الخوض فى محاولات الوصول إلى الحد الجامع المانع للتصور - إن كان ثمة حد له - أن نحاول تتبع تجليات منحى البنيوية الفلسفى، علنا نصل إلى ربطه بتلك السلسلة التى دأبنا على محاولة وصل حلقاتها فى فلك المجرد، من أجل استبيان خصوصية كل مداخلة من مداخلات النقد الجديدة وما

ترتكز عليه من إطار فلسفى مجرد.

ويتجلى هذا الإطار متسقاً مع وضعية البنيوية الأولى بجمع الضدين الفكرى والفلسفى، والذى لم يدم طويلاً بشروع فعاليات علم الأنثروبولوجيا واتساقه مع علم اللغة، وتلك هى النزعة التى ألغت التاريخ وأودعت الإنسان سجون (النسق) و (البنية) و (النظام)، حتى قامت ثورة الطلاب فى فرنسا عام ١٩٦٨ ليعاد النظر فيها مرة أخرى فى إنقطاع تام عن بنيوية (ليفى شتراوس) الأنثروبولوجية، ولم يكد يأتى (رولان بارت)، و (دريدا) و (لاكان) لإعادة ترميمها من الداخل حتى وجدوا أنفسهم خارج اعتبارها إلى حد كبير فبدءوا يشرعون فى التأسيس لبناء آخر^(٢٤٨).

تقع البنيوية فى الأصل كأحد المذاهب المنهجية المطروحة ضمن تبنى الفلسفة والعلوم للأدب، فى التزام فكرة أو عدة أفكار ترتبط ببعضها على حساب العناصر المكونة لهذا الأدب، وهذه العناصر لا يعنى بها إلا من حيث ارتباطها وتأثر بعضها ببعض فى نظام منطقى مركب، واستحوذ هذا المذهب على علوم اللغة عامة وعلم الأسلوب خاصة فى بحثه عن (الثنائية Dualism) كأصل لدراسة النص دراسة لغوية، وتجلت هذه الثنائية بين (اللغة والكلام) عند (جيوم G. Guilloume) وبين (الكلام والنص) عند (هيلمسلف L. Hjelmslev) وبين (القدرة الكلامية والأداء الفعلى للكلام) عند (تشومسكى Noam Chomsky)، وبين (الشفرة Code والرسالة Message) عند (ياكيسون)، وعنده (الشفرة) مفتاح أى تركيبية نصية تعتمد على رسالة من مرسل إلى مستقبل، وبناء عليه فهى محور النظام الذى يتحدد بها مستوياته التركيبية والتى عن طريقها يمكن فكّه ثم إعادة تركيبه مرة أخرى^(٢٤٩).

لكن .. ما هى هذه الفكرة التى اتسق على أساسها المنطق لدراسة عناصر الأدب؟!

إننا إذا اعتبرنا أن (الشكلية الروسية) جاءت مهمومة بقضايا الشكل وما يمكن أن يفضى إليه، بعيداً عن أيديولوجية المجتمع والسياسة والاقتصاد، ثم باعتبار الشكل الخاصة الجوهرية للإبداع الأدبى والتى تقع فى تربتها المادة الخام لتشكيل الذهن والوجدان، وإذا ما كانت (الأدبية) نتاجاً طبيعياً لهذا التوجه فى بحثها عن (أدبية) الأدب، ثم (الشعرية) بخوضها رحلة الكشف عن مستوى أرقى للإبداع من خلال تمثيلها التقنى لأطروحتها النظرية، وإذا ما اعتبرنا (الواقعية

الاشتراكية) - آنذاك - نهاية مطاف (الواقعية) ومدى ارتباط المجتمع بـ (العمل)؛ لوجدنا أنفسنا مع (البنائية) على رأس زاوية منفرجة تجمع شمل القادمين من رحلة طويلة في سراديب الشكلية وتوابعها، مع الذين قعدوا على قمة منحنيات (الواقعية الاشتراكية) وبدعوا الزحف نحو (البنائية) خلف (جان بياجيه) و (جولدمان) و (ماركس)، حينما عنى الأول بالبنية على أنها مجموع عناصر وحدة شاملة، تتميز بخصائص محددة، وفقا لوضع عناصرها الجزئية أو الكلى ثم أخذ يربط (جولدمان) ذلك بفرض أساسى فى اجتماعية الأدب وهو "أن الأعمال الإنسانية تتميز دائما بخاصية كبرى وهى أنها أبنية دالة لا يمكن فهمها ولا شرحها إلا من خلال الدراسة التوليدية، وأنه لا يمكن الفصل بين عمليتى الفهم والتفسير فى أى بحث إيجابى لهذه الأعمال" (٢٥٠).

وكان قد أخذ (ماركس) هذا المذهب الجدلى واعتمد من خلاله "أن أى تلمل فى العلوم الإنسانية لابد أن ينطلق من داخل المجتمع لا من خارجه، وأن هذا التأمل لابد أن يغير الحياة الاجتماعية بما يحرز من تقدم فى علاقته الجدلية بها، وأن الظواهر الثقافية أبنية تتولد عن أبنية أوسع ترجع إلى العلاقات الاجتماعية نفسها" (٢٥١).

ولاشك أن هذه المصالحة بين تفعيل المجتمع فى النص، وتفعيل النص فى المجتمع؛ جاءت على حساب استقرار التصور المصطلحى الذى اعتراه قدر من الاضطراب لم يشهده أى تصور مصطلحى آخر من قبل ولا من بعد، ففي الوقت الذى يقدم فيه (شترأوس) بنيويته (الأنثروبولوجية) فى كتابه (المدارات الحزينة) كسيرة ذاتية (٢٥٢)، تتضوى على سلوك فردى، يصبح هذا السلوك نمطا معياريا "للكشف عن الأبنية العقلية الكلية العميقة، كما تتجلى فى أنظمة القرابة والأبنية الاجتماعية الأكبر" (٢٥٣)، فى حين أن ذلك النمط المعيارى يقع على المنهج الجدلى عند (ماركس) و (جولدمان) مستندا إلى نظم المجتمع وتفعيله وفق رؤية شمولية، بينما الأمر عند (الشكلانيين) - جوهر التحول المباشر - يصبح منصبا على النص من خلال مبدأ فلسفى ينتمى أشد ما يكون الانتماء فى التقنية المنهجية إلى (الثنائية Dualism) (٢٥٤) انطلاقا من الثنائيات الضدية عند (جيوم)، و (هيلمسلف) و (تشومسكى)، و (ياكسون).

إن (البنائية) أضحت هما لا حدود له، فى سياق عصر معرفى شامل، حاولت أن تسيج الزمان والمكان وبدأت تحاصر الإنسان على مستويات شتى،

وبالرغم من انطلاقها المشروع من الحقل المعرفي المتخصص للنقد الأدبي في رحلة التواصل مع (الأدبية) و(الشعرية) إلا أنها حينما صارت نهبا لعلوم ومعارف أخرى؛ وقعت في شرك الضبابية، وأسلمت لهزة الاضطراب، الذي يشهد للمرة الأولى بتصددع المنحى الفكري النظري المجرد للنقد الأدبي بعدما اشتد عوده واستل نظريته من داخله حتى تكيفت مع ذلك (جيناته) الوراثة، وأصبحت أشد جدلا في مدى قبول فروضات أى حقول معرفية أخرى.

وبين بنيوية (علم اللسانيات) بدءا من (سوسير)، وبنيوية (إيفي شتراوس) (الأنثروبولوجية)، وبنيوية (ماركس) و (جولدمان) (الاجتماعية)، وبنيوية (فوكو) (الفلسفية)، وبنيوية (الشكلانيين) من (جيوم) إلى (ياكسون)، تاهت مقادير التصور.

غير أن ثمة رؤية تحاول ان تجمع شتى هذه الاتجاهات على محور النص الإبداعي ضمن تفعيل شفراته المنوط بها حمل الرؤى الفلسفية والفنية والاجتماعية التي تنضوي عليها الرسالة، وذلك من خلال النظر إلى المذهب البنيوي على أنه معنى بدراسة النظم الدلالية وليست النظم وحسب^(٢٥٥). وهنا يتجلى (الدال) كأحد مفردات النظام الذي يفضى إلى (مدلول)، هو أيضا نظام آخر، على أن تصبح العلاقة بينهما هي محور الالتقاء في صياغة البناء الكلي بعد تحديد إطار وحداته الصغرى، فينزع النص نحو احتواء مدلولات نفسية واجتماعية وفلسفية، لا تنفك تعقد حلقة الاتصال بين بنيتين تحال الأولى إلى الخارج والثانية إلى الداخل، ولأنه ليس ثمة فصل بينهما في آلية الإبداع؛ فإنه يتحتم عدم فصلهما في آلية التلقى، "فليس النص (داخلا) معزولا عن (خارج) هو مرجعه (الخارج) هو حضور في النص ينهض به عالما مستقلا، عالما يساعد استقلاله على إقناعنا به أدبيا، متميزا ببنيته، بما هو نسق هذه البنية، هيئتها ونظامها وعليه فإن النظر في العلاقات الداخلية في النص ليس مرحلة أولى تليها مرحلة ثانية يتم الربط بين هذه العلاقات بعد كشفها وبين ما اسمه (الخارج) في النص بل إن النظر في هذه العلاقات الداخلية هو أيضا وفي الوقت نفسه النظر في حضور (الخارج) في هذه العلاقات في النص"^(٢٥٦).

هنا وحسب يمكن قبول مداخلات (البنيوية) من شتى المعارف خارج حدود النص إلى تجليها في دواخله، ليصبح النص مرة أخرى هو محور الالتقاء والفعالية المرجع في احتواء تصور النظرية.

وبالعودة مرة أخرى إلى الأصل؛ فإنه تتجلى فعالية الفلسفة الأولى على ما وقعت عليه في إشراقات البنيوية من توجه فلسفي، إذ تنطلق من مذهب (الثنائية Dualism) بدءاً من تجليه على ما وقع عليه التصور عند (مدرسة براغ) التي جمعت بين (الرومانسية) و (المنطقية الوضعية)، ثم ما ذهبت إليه توجهات (الشكليين) فيما بعد، حتى أن (المسدي) يخرج (البنيوية) من موضوعيتها عالم تتحقق فيها ثنائية البنية والوظيفة في المنهج، أما أن يتم الشروع في (التفكيك) من إدراك أولى للمضون الدلالي؛ فإنه يصبح فرضاً قسرياً للفهم المنشود، وتعتمد ثنائية البنية / الوظيفة لدية على تبدى المضمون الدلالي في تجلي وظيفته، أي ما كانت فروضات المدخل إلى ذلك^(٢٥٧) ثم يلقي (عز الدين إسماعيل) بحمل ثقيل لثنائية المزدوجات المصطلحية على كونها أضداداً تصورية لا بد في النهاية وأن تلتقي على بنية مفهومية واحدة، وهاتيك الوجود والعدم، والقيمة والمعيار، والذاتي والموضوعي، ... إلخ، ثم يؤكد على أن "كل المنظرين في القرن العشرين، الذين يستخدمون مصطلح (البنية Structure) يعترفون بالعلاقة المتبادلة بين الزمان والمكان بوصفها أساسية في مفهوم (البنيوية Structuralism)، وإن مال كثير منهم إلى النظر إلى الزمان على أنه محكوم بالمكان"^(٢٥٨).

ويؤكد (تيري إيجلتون) على انطلاق (البنيوية) من فلسفة احتواء الأضداد في معرض تعرضه للتصور، فيعني بها على اهتمامها بفحص القوانين العامة التي تعمل وفقاً لها، ثم إنها تميل إلى اختزال الظواهر الفردية لمجرد لحظات لتلك القوانين، وفي متحاشا شطر التحديد تتمثل الاعتقاد "بأن الوحدات المفردة لأي نسق لا يكون لها معنى إلا بفضل علاقة إحداها بالأخرى ولا ينتج هذا من اعتقاد بسيط في أنك يجب أن تنظر إلى الأشياء (بنيوياً) إذ يمكنك أن تفحص قصيدة على أنها (بنية)، بينما لا تزال تعامل كل واحد من مكوناتها على أن له معنى في ذاته بدرجة أو بأخرى"^(٢٥٩).

وقد يرد ذلك المذهب الثنائي في (البنيوية) إلى تمثلها منذ انطلاقها مذهب الجشطالت، وقد ترتب على ذلك قيمة معرفية في النظرية البنيوية تمثلت الترتيب الجديد لعلاقة الخاص بالعام في تشكيل نوعي يستوعب النسق الفردي من خلال ثنائية الإدراك الشمولي حتى غدا التساؤل عن أي من الطرفين أكثر فعالية وتحديدًا للآخر غير ذي جدوى بعدما أصبحت المعرفة المباشرة من خلال الظواهر كثيراً ما تفقد تدريجياً وقعها بمجرد اكتمال الصورة الكلية مؤتلفة كل

أجزاء النص^(٢٦٠).

ولو أن (البنويوية) توقفت عند انطلاقها من فلسفة (الثنائية) فى غير ما نهج شمولى يحقق التواصل بين حلقات الوحدات المنفصلة؛ ما استطاعت إعادة التركيب على النحو الذى استلقت منه قوانينها عناصر البنية حال الدخول إليها، بيد أنها نشأت معتمدة - فضلا عن هذه الثنائية- على الطبيعى فى خصائص اللغة لا كما هى فى ذاتها وحسب، ولكن على الكيفية التى يمكن أن يتلقاها بها المتلقى، وهذه الطريقة هى التى تكمن فى حيثياتها أدوات الجهاز البلاغى التى تنهض عليها وظيفة التعبيرية لتحقيق التواصل^(٢٦١) وتلك هى الشرعية المادية التى انبنت عليها الفلسفة النظرية ما ردت الظواهر الى طبيعتها، حتى أن (زكى نجيب محمود) يرد (البنويوية) - تأسيسا على ذلك - إلى نواميس الكون الطبيعية فيقول "إن البنويوية فى صميمها كانت موجودة على الدوام؛ فكل فكر يرد الظاهر إلى الخفى هو فكر بنوي؛ لأنه يجاوز المضمون الى البنية التى تحمله"^(٢٦٢).

ومن هنا انطلقت (البنويوية) معتمدة فلسفتها الضدية فى النظر إلى الوحدات الضغرى التى تشكل نسقا عاما على المستويين الدلالى والبنائى، على أن تكون لكل دلالة علتها الملموسة متمثلة النص على أنه الوحدة الدلالية الكبرى التى تتشكل من وحدات دلالية صغرى تتسق فى ذاتها، كما تتسق كل ذواتها مع ذات النص، محور الزمان والمكان، ومحور التاريخ، وتتبدى عملية الإبداع نصا وحسب، دونما أعمال لتاريخية أو ذاتية أو اجتماعية، وتحاول (البنويوية) بذلك أن تقيم مضمونها الفلسفى على أساس نقض الإطلاق، ذلك الذى كان غاية الفكر والفلسفة فى غير قليل من النظريات، لتأتى بما أبقت عليه من محاولات تقييد الدلالات وفق ما تقع عليها قوانينها بأنماط التشكيل الصياغى، وهى إذاك تعتبر المطلق ضربا من الاعتبارية^(٢٦٣).

لقد اعتمدت (البنويوية) مبدأ تفسير الحاضر بالحاضر بعدما كان قد وقع ذلك الحاضر على تفسير الغائب، ولعل ذلك كان المسوخ الشرعى - فيما يرى (المسدى) - لتلك العلية الجديدة التى قامت على اعتماد السبب بدلا من نتيجته، وقد يؤكد هذا المنحى جنوح (البنويوية) نحو نقض الإطلاق، وإنكارها فى الوقت ذاته فكرة الاتفاق، بمعنى "أنها ألغيت من سجلها التفسيري مفهوم الصدفة لأنه - من الناحية الفلسفية - رديف للاعتباط والاعتباط مناقض فى ذاته لكل عملية تفسيرية"^(٢٦٤).

والواقع أن مذهب (الثنائية) فى البنيوية لم يكن إلا فلسفة تقنية لتحقيق نظرية أشمل؛ قد تتسق إلى حد ما مع اعتماد الظاهر جوهرًا للباطن، وفق مبدأ تفسير الحاضر بالحاضر، الذى يمحو التاريخية، وينحصر فى زاوية المكان ذى الأبعاد المحددة، من خلال هذه الضدية الثنائية. وتتبنى هذه النظرية الأشمل على ركيزتين، انطلاقًا مما أفضت به التوجهات فى حقل العلوم الاجتماعية والأنثروبولوجية خاصة، تعتمد الأولى على " أن الظواهر الاجتماعية والثقافية ليس لها جوهر Essence بالمعنى الفلسفى، أى ليس لها كيان صلب يمكن تعريفه فى ذاته، بل يمكن تعريفها من زاويتين : الأولى هى أبنيتها الداخلية، والثانية هى المكان الذى تشغله فى كل ما تنتمى إليه من نظم اجتماعية وثقافية وهنا نجد التركيز على التركيب أى على البناء، سواء فيما يتعلق بالظاهرة أو فيما يتعلق بالنظم الشاملة التى تندرج فيها الظاهرة"^(٢٦٥)، وتصبح تلك الركيزة هى الأساس الفلسفى الشامل الذى تنطلق منه البنيوية إعمالًا للجوهر، أما العرض فتقع عليه الركيزة الثانية والتى تعتبر هذه الظواهر الاجتماعية والثقافية هى مجرد علامات، وهذه العلامات ليست علامات مادية وحسب، ولكنها أحداث تنضوى على معنى، ومن هنا يمكن أن تقودنا هذه الظواهر إلى سبيلين يتجه الأول نحو الجانب التركيبى والثانى نحو الجانب العلاماتى (أى فصل البناء عن الدلالة)، ويصبح نجاحنا منوط بمدى التعرف على الأبنية أو فصلها، وذلك هو سبيل إدراك الظواهر باعتبارها علامات^(٢٦٦).

على هذا الأساس يمكن أن نعرج على منازل التصور حسبما تقع على التوجه الذى يحكمها بين النظرية الأنثروبولوجية، والنظرية الاجتماعية الاشتراكية، والنظرة الشكلية النصية (من سوسير إلى دريدا) فتحاول (نبيلة إبراهيم) أن تجلّى التصور على أساس من التوجه الأنثروبولوجى الذى يتسق إلى حد كبير مع النظرية، فنقول "البنيوية - بتبسيط بالغ- طريقة جديدة للنظر إلى الأنشطة الفكرية والسلوكية للمجتمع والفرد وربط بعضها ببعض قديمها وحديثها، وأن يكون كل نشاط فى حد ذاته نظامًا متكاملًا بقصد الاهتداء إلى النظام الكونى الأصيل والبناء الكلى للعقل البشرى، فنستطيع بذلك أن نصل إلى الحقيقة الكبرى التى تكشف القناع عن كثير من الأمور المعقدة على المستوى الاجتماعى والفردى وعلى مستوى العلم الطبيعى والنتاج الفكرى"^(٢٦٧).

وهذا المنحى المطلق للتصور ينطلق من بحث البنيوية على المستوى

العميق عن الأنساق التي تركز عليها الحضارات الإنسانية، وذلك من خلال تجاوز الظاهر الحاضر إلى الخفى الغائب، وكأن هذه البنيوية معنية بالكشف عن النظام الذى يشكل الظاهرة الإنسانية بسمتها التجريدى المطلق، فتوصل إلى استنباط الكليات من خلال الجزئيات، وهذا ما يتنافى مع مقولة (المسدى) بنقض البنيوية للإطلاق، وفى الوقت ذاته فإن مبدأ إنكار الاتفاق يتعارض لديه أيضا مع منحى التصور الأنثروبولوجى نحو الوصول إلى الحقيقة الكبرى التى يلتقى عليها النتائج الفكرى المجرد وتحقيق نظم القوانين الكونية، "فنحن عندما نبحث عن العناصر البنيوية لظاهرة حضارية فإننا فى الوقت نفسه نقوم بكشف عن طبيعة الإنسان، فالفكرة العامة التى يؤكد لها ليفى شتراوس هى أن الشكل المعقد للحياة الاجتماعية يتكون من نظم من السلوك تمثل على مستوى الفكر الذاتى والاجتماعى إسقاطا للقوانين الكونية التى تنظم النشاط اللاشعورى للعقل البشرى، ويتجلى شكل بناء العقل البشرى ودلالته فى العلاقة بين العناصر المكونة لنظم الحياة بعضها ببعض وليس من العناصر المفردة فى حد ذاتها"^(٢٦٨)، وذلك وجه من أوجه الصدام بين النظرية والتطبيق، أو بين التصور الأنثروبولوجى، والتصور النصى اللسانى .

تنضوى البنيوية الأنثروبولوجية إنطلاقا من ذلك على دراسة الظواهر وبحث نظامها وأنساقها، ليس غاية فى الحصر أو التصنيف وحسب، بل إن الأمر مرهون بكيفية استنباط القوانين العامة التى تحكم علاقة الخاص بالخاص، ثم علاقة الخاص بالعام، حتى تلتقى الدائرة الفكرية على فلك المجرد، بتحقيق غائية عليّة تعنى بصياغة النواميس التى تحكم ذلك النظام المتسق أو المتنافر، وإعماله فى مجال السلوك البشرى بمحوريه الإنتاجى والاستهلاكى، وهنا تأتى مشروعية المنهج والتناول استنادا إلى معايير الظاهر والملموس على الرغم من غائيته نحو الوصول إلى الباطن الخفى .

وحصرنا للفكر البنيوى فى وقوع الإنسان ضمن سياق ثقافى تاريخى محدد، ثم تجلى ذلك فى عناصر موضوعية تحدد القوالب الأدبية الناتجة عنه، يجمع (الربيعى) فى تصوره^(٢٦٩)، بين فعالية التصور فى النظرة الاجتماعية الاشتراكية وتجليه فى الأعمال الأدبية، على وجه يحقق الحتمية التاريخية التى تنشدها البنيوية الاجتماعية الاشتراكية وتتعارض إلى حد كبير مع البنيوية الأنثروبولوجية فى ابتغائها تحقيق أنساقها ونظمها فى حقل الإبداع الأدبى من

خلال اتساق مطلق للأنساق الأسطورية مع الأنساق الأدبية، وذلك ما يتطلب بالضرورة إبطال لفعالية الحتمية التاريخية وما تتطلبه من تبعية العمل الأدبي للأنساق الاجتماعية المسيطرة على المجتمع في لحظة بعينها وهذا وجه آخر من أوجه الصدام بين البنيوية الأنثروبولوجية والبنيوية الاجتماعية الاشتراكية.

أما (ديفيد كريستال) فعلى الرغم من عنايته بمصطلحات (علم اللسانيات)؛ فإنه يزاوج في التصور المصطلحي للبنيوية بين فاعلية التصور على ما هي عليه في أنثروبولوجيا (ليفى شتراوس)، وما يأتى به تطبيقها على النص الأدبي متسقا مع ما ذهبت إليه (نبيلة إبراهيم). من حيث اعتبار البنيوية ما حاصرهما المكان تصبح (حقلية الإزهار) - أو بتعبير (كريستال) (Bloom Fieldiom) - فى طرح الدلالة وتصنيف الأقسام الطبيعية للفظ، أو ما أسماه (شومسكى) (البنية السطحية)، ثم البحث عن التجريد فى اللغة من خلال (البنية العميقة) ^(٢٧٠)، الأمر الذى يتسق أيضا - إلى حد ما - مع ما صرح به (كولن) من كون البنيوية ملهجا يشمل نوعا من الأنظمة أو الأنساق التى تقع ما بين الأنثروبولوجيا والرياضيات، ثم يشير إلى اتساق أهدافها التى تفجرت من خلالها خصوبتها فى فترة الستينيات، أما فى توجهها الأدبي الصرف فإن جوهرها يشمل جميع مذاهبها يكمن فى التشابه أو (القياس اللغوى Linguistic Analogy) بلغة المنطق ^(٢٧١).

ثم يأتى (موكاروفسكى) مؤكدا طرح التصور للمرة الأولى فى براغ عام ١٩٢٣، ضمن توجهات (علم اللسانيات) منصرفا تماما إلى العناية بالنص الأدبي، باعتباره بنية جمالية تنضوى على "مجموع مركب من مكونات مترابطة ومتحققة بصورة عملية وجمالية فى سلسلة متصاعدة ومعقدة، يربط بينها على التوالى العنصر المهيمن على هذه المكونات" ^(٢٧٢)، وهذا الانصراف الصرف إلى النص الأدبي، وبحثه عن العنصر المهيمن، إنما ينطلق بالتحديد من البحث عن بنية جمالية لا تتحقق جمالياتها - كما يرى (موكاروفسكى) - إلا بضرورة تفعيل ذلك العنصر المهيمن، فقط، لأن البنية وقعت تحت معيارية جمالية تعنى بوقعها على المتلقى، ثم يعود (موكاروفسكى) ويجرد التصور؛ دون أى معيارية سوى تقنية القراءة أو التحليل، فيقول بأنها "نسق قائم على الوحدة الداخلية للكل من خلال العلاقات المتبادلة بين أجزائه. ولا يقوم هذا النسق على العلاقات المتوافقة وحسب، بل يقوم - بالمثل - على التناقض والتوتر والصراع" ^(٢٧٣). ليستعويض بالوحدة الداخلية عما أسماه العنصر المهيمن، وهنا ليس ثمة معنى قائم فى ذاته إلا

من خلال علاقاته بالنسق ككل، وليس ثمة وجود للعمل الإبداعي داخل البنيوية إلا بحفاظه على العنصر المهيمن أو باتساق أنساقه على وحدة داخلية كلية تصبح هي الهدف المنشود أمام أى تحليل بنيوى لتحقيق شرعية النص .

من هذا المنطلق بدأت بنيوية النص تقتضى خصوصيتها فى استثمار إنجازات (علم اللسانيات)، وبدأت تتحرى القوانين الداخلية للنص، والتى ميزته عن اللغة العادية ولا شك أن مسألة البحث عن انحراف اللغة العادية، وتبديدها لغة فنية، تشكل جانبا حيويا فى العملية النقدية، وكانت هي الإجابة عن سؤال (الأدبية) ومن بعدها (الشعرية)، ولكن يجب ألا تظل مقصورة على الجانب الوصفى، فالنقد ليس وصفا للعبة الدلالات وحسب^(٢٧٤)، بل إن جوهره المنصب على عملية فك الدوال عن المدلولات لا يكتمل إلا من خلال تمام دائرة التواصل بين المبدع والمتلقى، على أن يبقى الوقوف فى منتصف الدائرة على وتر الوصف ضربا من القصور الذى لا يتخطى الوسيلة لتحقيق الغاية المنشودة من وراء معايير الأنساق، ثم إن الوقوف على هذه المعايير بما يحول الأدب إلى أنماط يجرد العملية الإبداعية من أشد خصوصيتها نحو التفرد، ويدمر التجربة، ويقولب المشاعر، تحت ستار علمية التناول، ولا يبرأ الأمر من احتضار ذاتية الأدب. ومن أجل ذلك كان لـ (بياجيه) تصوره المحدد عن البنيوية والذى تم احتواؤه فى أسس ثلاثة : الأول يرتكز على (الشمولية) ويعنى بالتماسك الداخلى للوحدة حتى تصير كاملة فى ذاتها، وهو يجمع خصائص الوحدات ككل لتتفوق على كل وحدة على حدة ، ثم يجرى الثانى معنيا بـ (التحول) وقدرة البنية على التولد من خلال فعاليات الإيحاء والدلالة التى تتجاوز التحديد وتستحضر ذات القارئ من أجل تفعيل النص، وكل ذلك يحدث دون الخروج عن قواعد النظم اللغوية مردودا إلى الثالث وهو (التحكم الذاتى) حينملا تفتقر البنية إلى محرك من خارج النص، وإنما تأتى تحولاتها من أنظمتها وسياقها الخاص، والسمات والأسس الثلاثة تؤصل لأن تجعل البيئة شاملة، متحولة، متحركة فى ذاتها، بما يجعلها متميزة، وتختلف بذلك كل بنية عما سواها^(٢٧٥).

وتشهد (إيث كريزويل) على أن تصور البنيوية قد مر بالعديد من التحولات، فضلا عن أن كل بنيوى يحدد نسقه الخاص من الفكر على نحو يميزه عن غيره، حتى أن (بارت) يقول "إن البنيوية ليست مدرسة أو حركة أو مفردات، بل نشاط يمضى إلى ما وراء الفلسفة، وتتألف من سلسلة متوالية من العمليات

العقلية التي تحاول إعادة بناء الموضوع لتكشف عن القواعد التي تحكم وظيفته^(٢٧٦) في حين أن (دريدا) يقرر "أن البنيوية تحيا في - وبالاخلاف - الواقع بين وعدّها وممارستها"^(٢٧٧)، غير أنها استندت في كل أحوالها على أن الإيمان باللغة هو مدار الكشف عن أصل الأنساق الكونية المتجلية في الذات الإنسانية، فاعتمدت على استنباط دلائلها من قواعد اللغة والنحو، ومناحي التركيب، والتعارضات، والثنائيات الضدية (الحاضرة والغائبة) ، والتحويلات اللغوية^(٢٧٨).

وتأكيدا لأطروحة (بياجية) التي أعلنت تجاوز التحليل البنيوي لخاصية الوصف والتفسير، وانطلاقا من إيمان (إديث كريزويل) بمرور التصور المصطلحي بمراحل مختلفة قد تقع على التناقض أحيانا، حتى وصلت إلى حد التفرد في طرح التصور النظري، ثم تطبيقه؛ ليس بالضرورة أن يكون ذلك الطرح فرضا قسريا يلوى عنق التطبيق؛ بل يمكن أن يتولد من داخل النص موضع التحليل من قبل كل ناقد على حدة، كما يشير كل من (دريدا) و (بارت) ، وذلك ما دعا الأخير إلى اعتبار التحليل البنيوي كشفا عن خصائص أو عناصر تتفق أو تختلف مع الواقع الحياتي والواقع الأدبي بالنسبة لقارى معين ، وهنا نصل إلى محاولة إنتاج النص من خلال الإبداع القرائي على ما هي عليه من الانعتاق التام بين (الدال) و (المدلول) كما سبقت الإشارة^(٢٧٩).

ولو تأملنا ذلك التصور عند (بارت) لوجدنا أنفسنا على أعتاب توجه مغاير تماما لما وقع على التصور الأول للبنيوية عند (الشكليين الروس) ومن بعدهم (مدرسة براغ)، وفي الوقت ذاته يتناقض أيضا مع أطروحة (ليفى شتراوس) والتي بلغنا بها حد التصور الأنثروبولوجي مع (نبيله إبراهيم)، لذا وقع ما فعله (بارت) على ما حدا بالتصور إلى الفعالية في مجال نظرية جديدة هي ما عرفت بـ (التفكيكية Deconstruction) فيما بعد ويبقى للبنيوية حفاظها كوسيلة على ما وفرته من وسائل عملية وموضوعية لاستتطاق الظاهرة موضع البحث، فأفاضت بذلك على تقنيات النقد الأدبي بما لم تقدر على الاتيان به كل من (الأدبية) و (الشعرية) على الرغم من اتساقهما على مستوى النظرية مع البنيوية التي استطاعت أن تجمع بين البساطة والدقة حينما كانت لها القدرة على إثبات أن الأجزاء إذا تركبت وفقا لثنائيات محددة أثمرت نظاما نسقيا هو إحدى الصور المنعكسة على مرآة البنية، ومن هذه الثنائيات نبع مجال خصب للرياضة الذهنية بحثا عن تطابق أو تماثل، وعن تماثل أو تباين، وعن تناظر أو تشاغب، للوقوف

من خلال ذلك على تواؤم أو مفارقة، وكل هذا فى مد وجزر بين متعة الظاهر عندما يشى بالمخفى، وسحر المستتر عندما يتكشف عبر السطح البادى^(٢٨٠).

وفضلا عن ذلك، فإن البنيوية قد استطاعت أن تعين الفكر النقدى الحديث فى منحاه لتجلية العناصر البلاغية، استنادا إلى التخلص من الوحدات الجزئية التى كانت تسيطر كعناصر بلاغية على الفكر النقدى القديم، والتى وإن كانت قد وصلت إلى (الجملة) فهى لا تتعدى الجملتين غالبا كحال الفصل، والوصل، والتقديم، والتأخير، والمقابلة، حتى صارت بعنايتها بالطابع التجريدى أكثر علمية وأشد قابلية للرصد على مستويات متعددة تتدرج من الأبنية الصغرى إلى الكبرى حتى تصل بالبنية إلى تحديد مستواها بالانفتاح على بنيات أخرى، أو بالانغلاق على نفسها، بما يجعلها تحقق اتساقا بين الأدب والعلوم الإنسانية الأخرى^(٢٨١).

عدا ما سبق، فإنها تقع أهميتها فى التحليل البلاغى للخطاب، انطلاقا من خاصية جوهرية فى الأدب، قعدت عن تجليتها كل من (البلاغة القديمة) و (الكلاسية المحدثه) وهى "اعتبار الأشكال زخرفا وزينة تضاف إلى القول لتحسينه"^(٢٨٢).

هذا وقد وصلت البنيوية بقدرتها على تمثّل روح العصر العلمية والمنهجية إلى أن عدها البعض تجليا حداثيا وذلك برفقتها التعلق بالمقولات الذهنية، بما جعل التوظيف المنهجى يتجاوز الفكر المجرد، ويندرج تحت طائلة الحداثة، حتى تماهى المصطلحان كل منهما فى الآخر، وعدت (الحداثة البنيوية) منهجا جديدا، يبشر بعصر جديد، ويعلن العصيان على الماضى والقطيعة معه، وبالتالي رفض كل المواريث الإنسانية، وتخيل البعض أن أحد شروط استقامة ذلك النهج البنيوى هى القطيعة التامة مع هذا الماضى فنقض مرجعيته ورفض سلطته^(٢٨٣).

وإن صدق ذلك فى وقت ما، فيبدو أن هؤلاء لم يكتمل لديهم تصور المشروع البنيوى الذى أصبح فى جانب منه، وأوفى أحد أبعاده معنى بمدى فعالية النص المفتوح - كما وقع فيما بعد البنيوية - ومدى علاقته على مستوى البنية بما سبقه من نصوص تتدرج فى بنية النص ضمن مستويات التعبير، وتتضوى على نظام خاص له فعاليته المؤثرة فى النظام العام المسيطر على تجليات الدلالة كبنية متكاملة.

وعلى الرغم من ذلك، فإن المشروع البنيوى ظل قابلا للنقض بدءا من وطأته الحقل المعرفى النقدى، حتى أن (هنرى لوفيفر) قد اعتبر (البنيوية) نوعا

آخر من (الإيلية) وأن (البنويين) (إيليون) جدد، وذلك هو الاسم الذى أطلقه أتباع الفيلسوف اليونانى (بارمنيدس) وتلميذه (زينون الإيلي) (نسبة إلى مدينة (إليا) جنوب إيطاليا)، وكانا قد ذهبا إلى أن الوجود الحقيقى واحد غير متغير، وينطوى على جواهر ثابتة، على نحو تبدو فيه الخبرة الحسية التى هى أساس المعرفة أمرا لا قيمة له، فاشتمل الأمر كليهما بالإلحاح على أنساق ليست إلا جواهر ثابتة، ويضحون بالواقع الحسى المتعين فى سبيل التجريد الذى ينفى ثراء هذا الواقع^(٢٨٣).

بيد أن هذا الكلام يمكن أن تنقضه البنيوية حال بلوغها ذلك القدر من النضج الذى استطاع أن يصل بكل نص من النصوص إلى درجة من التميز التى تتباين معها الأعمال الإبداعية، ولم تقع على نواميس معيارية ثابتة تجمع كل الأعمال الإبداعية على قالب واحد يتطب بالضرورة الاتساق مع الأنساق الكونية الجوهرية الثابتة.

وهذا لم يجب مطلقا ما وقعت فيه البنيوية من مزالق سوء فهم أو قصور أولى فى التصور، حتى صار الناقد يخاطب رفيقه الناقد - كما يقول (المسدى) - أكثر مما يتجه بنقده إلى القارئ العادى، ولعل ذلك هو ما اشتملته عملية الإحصاء التى داهمت ذاتية الأدب، حتى أفقدته رونقه وتألقه، وأخرجت النقد الأدبى كإبداع ذهنى وجدانى إلى حصيلة من الجداول الإحصائية التى انصرفت تماما إلى أدوات شكلية، ظنا بأن ذلك الفصل بين النسيج اللغوى وتجلياته الدلالية هو المنوط به فعالية الشكل الذى دارت حوله البنيوية، علما بأن النظرية لم تكن لتمثل فروضاتها إلا بالعناية ببنية المضمون وتجلياتها الدلالية، والتى قد تحقق الأنساق ذاتها أو تختلف معها كمحور من محاور الثنائية الفاعلة الواقع عليها منهج التحليل البنيوى^(٢٨٤).

وقد يتأكد ذلك بصورة أو بأخرى انطلاقا من مقولة (جولدمان) بعلاقة الفكر بالواقع، ومن حيث كون النص فكرا، ولل فكر وظيفته الاجتماعية كما له صياغة الأدب، الأمر الذى يفضى إلى أن البنيوية تركز على الأنساق الداخلية للعمل الأدبى، وتتجلى بصورة أوضح فى (البنيوية التكوينية) وفق رؤية (جولدمان) الاجتماعية^(٢٨٥)، فضلا عن اتساقها مع المنحى الدلالى فى (البنيوية الشكلية) ذاتها، بدءا من (جيوم) حتى (ياكسون)، ولم تكن (البنيوية الأنثروبولوجية) فى منحاهما نحو (المستوى العميق) فى البنية سوى صورة من

هذا التجلى، كما ألمح (كريستال) و (شومسكى).

وقد نتفق مع (شكرى عياد) فى رفض (البنىوية) لعلمية التاريخ، من منطلق انحصارها فى التصور الأول، أما وأنها أصبحت تعنى فى أحد أبعادها - فيما بعدها- بفتح النص لفعاليات نصوص أخرى - كما سيأتى بعد قليل - فإن الأمر يعيد لها ترميم ما كان آيلا للسقوط منها، لأنه هنا وحسب يمكن وضع الإنسان، محور الكون، وصانع القيم، على درجته من السلم حال تفعيل التاريخ، وإبراز ما فى النص من تجليات (تناسية) تحكم دائرة التواصل الإبداعى على مر العصور وتنهض عليه القيمة على المستويين، الشكلى (الصياغى)، والمضمون (الدالى) (٢٨٦).

وإذا كانت بنوية (ليفى شتراوس) قد جانبها الصواب؛ لاعتمادها على القوى اللاواعية، حتى صارت نمطا واهيا تنتهكه حوافر السياسة والواقع والمجتمع، وكذلك ما كان من سوء فهم بعض رجالاتها الذين حولوها بمس من المغالطة على أنها دعم للديمقراطية والمساواة وإلغاء الطبقات، ثم رفضها النظريات العرقية (٢٨٧)؛ لا يقلل على الإطلاق من قدراتها على تحقيق أكبر قدر ممكن من علمية النقد مع النهوض بذاتية الأدب فى صورتها التى بدأ استواؤها فيها عند كل من (موكاروفسكى) و (بياجيه)، ثم نهضتها الكبرى على يد (دريدا) و (بارت) وعدا ذلك ما استطاعت أن تحققه من تحول مركز الثقل من (الوجودية) إليها (٢٨٨)، فاستطاعت أن تخلق مجالا جديدا للجدل الممتد الذى سيطر - تقريبا - على عصر كامل باشتمال روافدها، (العلاماتية)، و (التناسية)، و (التفكيكية).

ونلمح ثبت هذه الحقيقة العلمية فى صياغة (ديفيد شبندر) التى جاءت لتؤكد المحاولات الدعوية لتصدى البنيوية لكثير من السهام التى وجهت إليها حتى بلغت ذروتها فى أواخر السبعينيات، لتنهض أنقاضها على أكتاف توجهات نظرية جديدة استطاعت أن تبسط نفوذها بقوة حتى الآن فيما عرف بمرحلة ما بعد البنيوية، والتى استلها (شبندر) من سياق المشروع البنيوى، ويمكننا أن نخرج عليها من أجل توثيق الاستدلال فى انبثاق وشرعية وفاعلية النظريات التى وقعت فيما بعد البنيوية، حيث تحدد لديه ذلك المشروع بثلاثة أبعاد، الأول : هو أن النص نظام أو بنية خاصة تقع وسط بنيات مختلفة فى مدى تناول ذلك النص لتحقيق الانحراف من اللغة العادية إلى اللغة الفنية، فتقع تراكيب النص كشفرات يحكمها السياق، وضمن هذه الشفرات تقع التراكيب النحوية واللغوية الشكلية

والدلالة التي تحتاج من القارئ إلى الاكتشاف - لا بالخطأ الشائع ولكن بالمعنى اللغوي المرجعي وكونه مقصوراً على المرأة - وهنا ينضوى النص على لذة الاكتشاف الذهني والوجداني على مسلك واحد يحدد المنهج البنيوي طريقاً للكشف، ويأتي أعمال الفعالية الوجدانية بدرجة أكبر من خلال الوصول إلى الدلالة المعنى بها المتلقى في حالة التوحد التي تتطلب مسلكاً إبداعياً لا يمكن تحقيقه إلا من خلال فك الدوال عن المدلولات، وتنشط فعالية الحضور الكلي المتكوى على قرينته العلمية في التركيب والصياغة، موازية للغياب الدلالي الذي لا تتحقق هوية المتلقى فيه إلا من خلال تعويم الدال وانعتاقه التام عن المدلول، لنأتي إلى مشروعية عمل نظرية جديدة هي (التفكيكية) Deconstruction معتمدة مبدأ التفكيك وإعادة التركيب الذي انطلقت منه البنيوية ولم تكتمل تقنيته إلا من خلال هذه النظرية.

أما البعد الثاني الذي يقرره (بشبندر) فينضوى على مدى تفرد (النص) داخل منظومة النصوص الأخرى، وداخل منظومة الأدب ككل بما يعنى بالضرورة تأثير بنيته بالبنىات الأخرى السابقة عليه، وتعتمد بذلك (البنيوية) جزءاً من المعنى والشكل (يتناص) مع نصوص أخرى معاصرة له أو سابقة عليه، فتتبدى بذلك قضايا الجنس الأدبي، بالإضافة إلى تحولات الشفرة في استخدامات اللغة الفردية والتركيبية، وطريقة الأداء والإيقاع ... إلخ، وتشعر البنيوية بذلك في ميلاد نظرية جديدة تعنى بالمدخل الثقافي والموروث في المرحلة الأولى من مراحل التجربة الإبداعية، وهنا يصبح النص شكلاً من أشكال الوجود التاريخي الذي انبنى على عوالم لا حصر لها من القراءات السابقة عليه، وتأتي فعالية النظرية في تحقيق ذلك على ما وقعت عليه في البنيوية بتحقيق الخصوصية والتواصل النصي، وتلك هي مشروعية فعالية نظرية (التناصية) (Intertextuality).

وأخيراً يأتي البعد الثالث معنياً بعلاقة النص بالثقافة ككل، ويبدو إلى أي مدى ارتباطه بالبعد الثاني في تقنية النظرية والبحث عن منحى تطبيقي أمثل لا حتواء شفرات النص وما تعترئها من (علامات)، وكان في ذلك البعد تأتي عملية الفصل الجذري بين بؤرة المحاكاة والبؤرة العلاماتية الخالصة التي تضع النص تحت مجهر أقوى لكشف آليات تميزه تلك التي حاولت استقصاءها نظرية التناصية، ومن هنا تأتي مشروعية النظرية العلاماتية Semiotics^(٢٨٩).

وهكذا تتحقق مقولة (شكري عياد) انطلاقاً من فكرة أن الأدب فعل تستتبع أن الأدب فعل رمزي له نظام، كما تتضمن أن هذا النظام صورة عقلية مجردة. وليست (العلاماتية) إلا منهجاً لدراسة الوقائع الاجتماعية باعتبارها رموزاً خاضعة لنظم عقلية مجردة^(٢٩٠) وكما يقول (يوري لو تمان) "فليست كل بنية صالحة لكي تكون وسيلة لحمل ونقل (البلاغ) أو (المعلومة) ولكن كل وسيلة صالحة لنقل المعلومة تعتبر بالضرورة بنية، ومن هنا تنشأ مسألة الدراسة [البنويوية] للأنظمة [العلاماتية]"^(٢٩١).

-العلاماتية^(٢٩٢) Semiotics :

تعرض المصطلح Semiotics لهذه تصويرة بناء على شيوع ظني يفرد لكل من (السميولوجية) و (السميوطيقية) تصورين مختلفين، في الوقت الذي استقر فيه التصور بالفعل في الحقل المعرفي للنقد الأدبي على ما يتسق إلى حد كبير مع ما ارتضت أسس الاصطلاح على الصوت الدال العربي (العلاماتية) كمقابل للصوت الدال الذي استقر الآن في منبعه على (السميوطيقية Semiotics). وينطلق المصطلح في الأصل من تقاليد التوجهات الفكرية نحو الدعوة إلى علم جديد عند كل من (سوسير) و (بيرس)، وبالرغم من اتساق المنحى والتوجه فإن الأول اختار له اسماً هو (السميولوجية Semiology) كصوت دال ينتمي إلى الفرنسية مردوداً إلى الأصل اليوناني في كلمة (Semeion) بمعنى علامة، ليكون ذلك هو العلم الذي يدرس حياة العلامات في المجتمع ويعتبر جزءاً من علم النفس الاجتماعي ومن علم النفس العام، ويكشف هذا العلم عن ما يشكل العلامات وعن القوانين التي تحكمها أما الثاني فقد اختار الصوت الدال Semiotics أو سميوطيقاً الذي انتزع مباشرة من أصله اليوناني الذي وقع عند (جون لوك) (١٦٣٢ - ١٧٠٤) أول الأمر على Semeiotike معنياً بما طرحه (سوسير) للتصور، وظل شيوع الصوت الدال (سميولوجيا) وارد الحديث إلى الفرنسية، و (سميوطيقاً) ملرد الحديث إلى الإنجليزية، حتى ظن البعض بأن لكل منهما تصوراً يختلف بالضرورة عن الآخر، فيرد (شكري عياد) الأول إلى العلم والمنهج والثاني إلى نظرية المعرفة^(٢٩٣)، وبعض الباحثين حاولوا قصر (السميولوجيا) على العلم النظري، و (السميوطيقاً) على العلم التطبيقي^(٢٩٤)، ومنهم (جريماس)^(٢٩٥) وعلى الرغم من عدولها بعد ذلك فإن (إديث كريزويل) قد اختصت (السميولوجيا) بالعلم الذي يكشف

عن تكون العلامات والقوانين التي تحكمها، أما (السميوطيقا) لديها فهي النظرية الفلسفية العامة التي تتعامل مع وظائف العلامات والرموز في اللغات الصناعية والطبيعية^(٢٩٦)، ثم عادت وأكدت إحلالهما في صوت دال واحد هو (السميوطيقا) في التوجهات النقدية الأخيرة^(٢٩٧)، وعموما فإن (جابر عصفور) يؤكد هذا الإحلال من خلال ما قررته اللجنة الدولية لتبني المصطلح في باريس في فبراير سنة ١٩٦٩ باستخدام مصطلح (السميوطيقا) وحسب، ثم تم تأسيس الرابطة الدولية للدراسات السميوطيقية^(٢٩٨)، وبدأت هذه المصالحة تستشري في حقل النقد الأدبي العربي، ليتفق على الأمر ذاته مع (جابر عصفور) كل من (سيزاقاسم)^(٢٩٩)، و (محمد عناني)^(٣٠٠)، و (محمد إقبال عروى)^(٣٠١).

وكان قد انتهى الأمر لدينا مع (بشبندر) على أبعاد ثلاثة للبنىوية كانت من بينها (العلاماتية)، ولكن المنحى التاريخي للتصور ظل خامدا من طور التكوين إلى طي التطبيق حال فعاليات (الأسلوبية) و (الأدبية) و (الشعرية)، ومن بعدها (البنىوية)، في النقد الأدبي، غير أنه لم تكد تظهر أطروحة (ليفى شتراوس) في مجال العلوم الإنسانية والاجتماعية حول دراسة الأنماط الأسطورية والسلوكية والاجتماعية اهتداء إلى أنساق النظام الكوني والبناء الكلى للعقل البشرى وفق ما اتسق مع نظرية البنىوية؛ حتى غدا الفكر النظرى المجرد متسقا إلى حد كبير مع أطروحة (بيرس) و (سوسير)، وأن ثمة تواصلا ينضوى على تحقيق غائية تحفل بنظام من المعطيات التي ترقى بالوسيلة نحو علمية التوجه ولذة الاكتشاف التي حام حولها ذلك العلم الجديد المعنى بـ (العلاماتية) باعتبارها نظاما متسقا من العلامات التى تؤكد اتساق النظام البنائى، وتتجلى كشفرات لها صبغتها العلمية المنطقية التى تدعم إلى حد كبير فروضات النظرية، ومن هنا وحسب يمكن أن تنهض (العلاماتية) نحو تمثل منهجها، لذلك فإننى أرى أنه لولا طرح النظرية البنىوية لظلت العلاماتية تتحسس إطارا فكريا أعم وأشمل من ذلك الذى ينضوى على قدر من التشئت المعيارى الذى قد يستجدى مدخلا فلسفيا ريثما يذهب الفكر المنهجى إلى محاولات تفسير الوعى بالحياة كهدف أسمى وغاية عظمى للعلوم الإنسانية والاجتماعية والنفسية، لتصبح (العلاماتية) إحدى تجليات الكشف عن اللاوعى الجمعى (الفرويدى) مؤكدة عشوائيتها ومفترضة وجود علاقة مشتركة بين خصائص الدال والمدلول^(٣٠٢)، حتى أن (إديث كريزويل) تقرر إحلال (العلاماتية) محل (بنىوية ليفى شتراوس) على وجه الخصوص، وكأنها نصف الكرة الذى

وجد نصفه الآخر (٣٠٣).

ويغدو التصور عند (تيرى إيجلتون) ناهضا بالاندماج بين (البنوية) و (العلاماتية) بحيث تقع الأولى على الشمولية في مجالات التطبيق، بينما (العلاماتية) تستحوذ على الدراسة في مجال الأنساق التي يمكن اعتبارها علامات، مثل القصائد، ونداءات الطيور، وإشارات المرور، وغيرها، " ولكن الكلمتين تتداخلان حيث تتناول (البنوية) شيئا لا يجرى التفكير فيه عادة على أنه نسق من العلامات ... بينما تستخدم [العلاماتية] مناهج بنوية عادة " (٣٠٤).

وكانها أصبحت نظرية ومنهج نقديا في آن واحد، فهي تتسع ما اتسعت الحياة بانظمتها العلاماتية حتى تشمل الألسنية ومن تحتها البنوية، ثم بسمتها العلمي الدقيق كمنهج نقدي وجدناها تتحسر على نفسها حتى تصبح إحدى تجليات البنوية ومن فوقها الألسنية، لتصير ندا لهذه البنوية أو طرحا من غزلها في سعيها نحو استكشاف النص واستثمار معطياته العلاماتية.

وقد تصدق نبوءة (سوسير) حينما اختص (العلاماتية) بمعرفة ما هيبة العلامات والقوانين المسيرة لها، ثم تأكيده على أنها سوف يكون لها شأو بعيد من خلال علم اللغة، حينما يصبح على اللغوي واجب البحث عما يجعل من اللغة نظاما خاصا متميزا بين كتلة معطيات علم العلامات (العلاماتية)، ويقول "إن الصفة التي تميز نظام [العلامات] عن الأنظمة الأخرى لا تظهر بوضوح إلا في اللغة ... إنني أرى أن مسألة اللغة هي في جوهرها مسألة علم [العلامات] ... فإذا أردنا أن ندرك الطبيعة الحقيقية للغة فعلينا أن نفهم ارتباطها بالأنظمة الأخرى لـ [العلامات] ... إن دراسة الطقوس والعادات والتقاليد وغيرها بوصفها (علامات) تساعدنا على إلقاء ضوء جديد على هذه الحقائق وإبراز الحاجة إلى ضم هذه الأمور إلى علم [العلامات]، وتفسيرها طبقا لقواعده" (٣٠٥).

أما (بيرس) فقد حدد ثلاثة توجهات للعلاماتية، الأول (تداولي) يتناول ذات المتكلم، والثاني (دلالي) لدراسة العلاقة بين (العلامة) والشيء المشار إليه، والثالث (سياقي) لوصف العلاقات الشكلية بين العلامات وبعضها بعضا (٣٠٦).

ويقع التوجه الثاني والثالث عند (سيزا قاسم) على المستوى (الأنطولوجي) المعنى بماهية العلامة، أي بوجودها وطبيعتها وعلاقتها بالموجودات الأخرى التي تشبهها أو تختلف عنها، أما التوجه الأول في طرح (أمينة رشيد) عن (بيرس)، فيقع في المستوى التداولي لكليهما، وهو معنى بفاعلية العلامة وتوظيفها في الحياة العملية،

وتتجه بذلك (العلاماتية) اتجاهين متكاملين، يحاول الأول تحديد ماهية العلامة ومقوماتها وهو ما قد مهد له (بيرس)، والثاني يهتم بتوظيف العلامة فى عمليات الاتصال وهو ما كان قد أسس له (سوسير) (٣٠٧).

والواقع أن هذا التقسيم أيضا كان قد تعرض له (كريستال) استنادا إلى (بيرس) و (مورس) و (رودولف) حينما رأوا أن هذا المجال يمكن تقسيمه إلى ثلاثة ميادين هى (علم الدلالة) بدراسة العلاقات بين التعبير اللغوى والأشياء الموجودة فى العالم الذى يشار إليه أو يتم وصفه، و (علم التراكيب اللغوى Syntactics) بدراسة العلاقة بين هذه التعبيرات وبعضها البعض، ثم (التداولية) بدراسة المعنى الذى تحمله هذه التعبيرات على مستخدميه (بما فى ذلك الموقف الاجتماعى الذى تستخدم فيه) (٣٠٨).

لقد أصبح الكون تجليات علامية، وأصبحت العلامات هى النقط المركزية التى تنتشر فى فضاءه، ويبدو فى شكل وطرق التوصيل بين هذه النقط أنظمة لا حصر لها، غير أن العلامة كحقيقة أساسية فى حياتنا الكونية إنما تنتزع مشروعيتها من مدى تجليها الحسى فى قيامها مقام شىء غير محسوس، لينضوى العالم سحر الحضور والغياب، غير أن ذلك الغياب مؤهل لمشروعيته من خلال ذلك الحضور، وتصبح بذلك اللغة الطبيعية أقوى تجليات أنظمة العلامات وإن لم تكن هى النظام الوحيد (٣٠٩) غير أنها يمكنها التفرد بما يتسق مع الأنظمة العلاماتية من حيث كونها تعتق مبدأ عدم الترادف، وذلك ما تجلى فى اللغة وفق تعدد التصورات للصوت الدال الواحد فإن الأمر قد استقر - وفق ما سبقت الإشارة - على أن ذلك الترادف لا ينسحب إلى ترادف دلالى، بمعنى أن ليس ثمة دلالة واحدة لمترادفين، إنما لكل لفظ دلالة، ليتسق النظام اللغوى مع النظام العلاماتى، بل يمكن أن نقول إن النظام العلاماتى قد استمد هذا المبدأ فى الأصل من النظام اللغوى، لأن الإنسان أساسا لا يملك عددا من الأنظمة المختلفة تحمل نفس العلاقة الدلالية (٣١٠).

ويتأكد التواصل مع الفكرة ذاتها بتجلى (العلاماتية) وفق ما يتسق مع فروضات علم اللسانيات باعتبار أن العلامة لا تأتى مفردة شأن اللغة التى ليس بها دلالة للفظ مفرد، بينما ذلك ما يحدده السياق، حتى أن العلامة لا تكتسب قيمتها إلا من خلال تعارضها مع علامات أخرى، بل إنه بموجب التشابه والاختلاف والالتكاء على فلسفة (الثنائية) التى جسدتها البنيوية تأتى فعالية (العلاماتية) على المستوى التطبيقى معتمدة ذلك الأساس النظامى، فالعلامات الأساسية تأتى فى مجموعها ولا

تأتى فرادى، وهذه المجموعات تحكمها قوانين التقابل والتعارض^(٣١١).

وبذلك تصبح اللغة هويتها الجديدة فى إطار (العلاماتية)، وتصبح "هى أى نظام من أنظمة الاتصال يستخدم علامات منسقة تنسيقاً خاصاً، أما (العلاماتية) (فهى العلم العام لكل أنظمة الاتصال الذى يتم من خلال الإشارات أو الدلالات أو الرموز) كما يستقر التصور عند (مونان) ، بينما (سيبتانوف Stepanov) يضع تعريفاً أكثر عمقاً بقوله (إن علم العلامات هو علم الأنظمة الدالة فى الطبيعة وفى المجتمع)^(٣١٢).

وتشير مصطلحات (مدخل إلى السميوطيقا) إلى المنحى التاريخى للتصور، فيقع فى سنة ١٦٩٠ عند (لوك Locke) على كونه معرفة العلامات، وفى سنة ١٩١٤ عند (بيرس Peirce) نظرية العلامات، أو النظرية العامة للتمثيل، أما فى سنة ١٩٣٨ فيقع عند (موريس Morris) باعتباره النظرية العامة للعلامات فى كل صورها وتجلياتها عند الحيوان والبشر (سواء أكانوا أصحاء أو مرضى)، اللغوية وغير اللغوية، الفردية أو الاجتماعية، ثم يقع بعد ذلك عند (إكو Eco) معنياً بالعلم الذى يدرس سائر ظواهر الثقافة بوصفها أنظمة للعلامات، قائمة على فرضية مؤداها أن ظواهر الثقافة جميعها ما هى فى الواقع سوى أنظمة من العلامات، بمعنى أن الثقافة فى جوهرها اتصال، ليستقر المصطلح بعد ذلك عند (سيبوك Sebeok) على تناول وظيفة التواصل ووظيفة التعبير^(٣١٣).

واختلفت - بما لا يدع مجالاً للشك - تصورات العلامة عند كل من (بيرس) و (سوسير) و (بارت)، وفق التوجهات المنهجية التى تحكم الرؤية النقدية لتمثيل نظرية بعينها دون أخرى^(٣١٤)، غير أنها كانت معنية فى كل الأحوال بتشكيل العلاقة بين الدال والمدلول وفق الميادين الثلاثة التى تحددت مجالاً لنشاط (العلاماتية) وهى (علم الدلالة) و (علم التراكيب اللغوية) و (التداولية)، حتى أصبحت طرحة تطبيقياً قائماً بذاته فى الإبداع الأدبى، ومتسقاً ليستوعب فروضات نظريات أخرى، على أن ثمة علاقة وطيدة بينها وبين البنيوية من حيث تمثلها واستيعابها، ويمكن أن ينتقل مستوى العلاقة ذاتها إلى (التفكيكية) انطلاقاً من عناية (العلاماتية) بالدرجة الأولى بتقنية اللغة بين الدلالة والتراكيب والوظيفة، وهى محاور ثلاثة اتكأت عليها (البنيوية) كما اشتملتها التفكيكية باعتبارها مرحلة عليا من نظرية البنيوية استطاعت أن تحقق درجة أسمى من تعانق علمية النقد مع ذاتية الأدب، كما سيأتى بعد.

استقر الأمر فى مضمار الأدب على فعالية (العلاماتية) من خلال اتساقها مع نظرية (البنىوية)، ووفقا لإشارة (بشندر) تصبح إحدى تجلياتها التى تحقق موقع النص فى منظومة الأدب والثقافة من ناحية، وفى منظومة وحدائمه وتكوينه من ناحية أخرى، ثم تبقى عند حدود الحصر والتصنيف ما وقفت البنىوية عند حدود ذلك، أو تتجاوزها لتفعيل النص فى المنظومة الثقافية والإنسانية ما تجاوزت النظرية الأمر إلى التحليل الإيجابى الذى يستحضر فعالية النص فى المتلقى، وممن هنا كان انصياح (العلاماتية) لـ (التفكيكية) أيضا، أما ما عدا ذلك فإن التصور لا يعدو كونه علما لا يتخطى تصوره الواسع الأول والعام إلى الفعالية الوظيفية التى استقر بها التصور عند (سيبوك) على وجه الخصوص بتناول وظيفة التواصل ووظيفة التعبير، حيث يتجلى إعمال النظرية التى تنهض على القيام بذاتها.

هكذا يمكن أن تستوثق عرى الاتصال بين نظريات الإبداع ونظريات التناول النقدى، بدءا من (الرومانسية) ثم (الرمزية)، و (التعبيرية)، و (الأسلوبية)، و (الأدبية)، و (الشعرية)، و (البنىوية العلاماتية)، بوشيجة محاولة (استقراء) النص من تقنية (استكتابته)، فالنقد العلاماتى "ينظر إلى العمل الأدبى على أنه نتاج لغوى ويحاول تفسيره كى يصل فى النهاية إلى الأنماط الأدبية عن طريق إشاراتها اللغوية"^(٣١٥).

ولكن ويا للأسف ليس بالضرورة أن تكون كل الأنظمة اللغوية هى أنظمة علاماتية، بل إن (بارت) يؤكد على "أن اللغويات لا تمثل جزءا من علم العلامات - كما يتبادر إلى الذهن من تعريف سوسير - بل تمثل، على عكس ذلك، نمودجا يجب أن يحتذى فى دراسة جميع الأنظمة الدالة"^(٣١٦).

إن المشروع العلاماتى قد اتجه من بدايته عند (سوسير) نحو دراسة الحياة الاجتماعية، وصاحب الشكليين الروس ومدرسة براغ بدراسة البنى المختلفة مثل لغة الشعر والأسطورة والقص الشعبى باعتبارها أنظمة دالة، وقد زاوج (سوسير) بينها وبين اللغة الطبيعية انطلاقا من طبيعة العلامة اللغوية الاعتبارية بالإضافة إلى إمكانية اختزال اللغة لمجموعة من العلامات المستقلة، حتى أصبحت اللغة نمودجا أمثل لكل الأنظمة الدالة غير اللغوية، غير أن (سوسير) بهذا لم يكن ينظر إلى ذلك العلم على أنه علم محايد ومجرد شأن الرياضيات والمنطق، ولما كان هذا العلم جزءا من المجتمع فإنه بات عليه أن يلجأ إلى علم الاجتماع وعلم النفس والعلوم الإنسانية عامة^(٣١٧) ومن هنا وقع ذلك العلم على عدم تمثله فى حقل الأدب

إلا من خلال النظرية الدلالية التي تذهب لإعمال المجرّد للنشاط في الحقل التطبيقي لتحقيق أطروحاتها؛ أو أن يتمثّل نظرية عامة في المعرفة تحكم توجهات وآليات تقنيته، لذا كانت (العلاماتية) هي نظرية المعرفة الشاملة التي احتوت اللسانيات ومن تحتها البنيوية، لتصدق مقولة (سوسير) إلى حد كبير باشتمال العلم كنظرية للمعرفة؛ إلى أن تحقق لـ (بارت) بطلان التعانق بين العلامات واللغة خاصة فيما يرتبط بوضعهما الاعتباري، حيث استطاع (بارت) أن يؤكد مع (دريدا) بطلان الارتباط الوثيق بين الدوال والمدلولات - وهو ركيزة العلاماتية - بانعتاقهما على وجه الخصوص في اللغة الفنية كأحد الأوجه الأساسية لانحرافها عنها، وذلك على وجه التحديد ما جعل (بارت) يخرج اللغويات من (العلاماتية) لتصبح النظرية مقصورة على ذاتها، وتأتي فعاليتها في النقد الأدبي من خلال نمذجة أطروحاتها حال إعمالها في مجال النقد الأدبي^(٣١٨).

ويتسق ذلك المفهوم - إلى حد كبير - مع اقتراح (سيزا قاسم) بإحلال البحث العلاماتي في تقنية تناول محل (الرموزية) التي نهضت في الإبداع على (الرمزية)، انطلاقاً من كون (الرمز) له من التشعبات الدلالية ما يجعله غير صالح للتعبير عن هذه الأشكال المختلفة من التنسيق والتنظيم في الحياة البشرية، وفي الوقت ذاته فإن ما ندعوه رموزاً ما هو إلا ظواهر (علاماتية) تخضع لمجموعة من القواعد والأنساق، في غالبية أحواله^(٣١٩)، ومن ثم فإننا نصبح أمام تمثّل نظرية جديدة للمعرفة، تأتي فعاليتها حقل النقد الأدبي من خلال نمذجة الإطار الذي ينبغي أن يحكم الفكر ما اتسق ذلك مع الظواهر العلاماتية شأنها في ذلك شأن نظريات الفلاسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع أما أن تصبح نظرية نقدية يحاول البعض استقطاعها من حقل اللغة على كونها نتاجاً شرعياً أدبياً للنقد الأدبي فهو ما يتنافى مع ما وصلت إليه التوجهات النقدية بعد (الشعرية) وبداية البحث في جوهر انحراف اللغة الفنية والتي أفضت إلى انعتاق الدوال عن المدلولات، المسوغ الشرعي الذي قيد فعالية العلاماتية في النص الأدبي كنظرية في ذاتها عند كل من (لاكان) و (دريدا) و (بارت)، ومع ذلك ظلت لهذه العلاماتية حضورها النسبي في النص الأدبي باعتبارها حقيقة كائنة بالفعل كنظرية للتواصل وكلغة داخل اللغة يمكن أن تشكل نسقها ونظامها بدرجة ما ترتبط بمدى فعالية الدلالات المقيّدة في النص على حساب الدلالات الحرة والعائمة.

- التناصية Intertextuality :

درءا للخلاف يتسق الأمر بداية مع ترجمة مصطلح (Intertextuality) إلى (التناصية) أو (التناص)، والفرق بينهما هو اتساق الأول مع النظرية، والثانى مع الظاهرة الفرعية حسبما تستقر على النظرية، أو تصبح لها دلالتها المطلقة فى الاستخدام اللغوى، والتي هى أيضا فى رأى البعض قد يأتى عملها فى النظرية موازيا لها على سبيل التطبيق الذى يجسد التوجه النظرى الواقع على شمول التعددية والفعالية والتجريدية فى أن واحد، ثم هى تتسق مع وضع المصطلح ضمن منظومته الإيقاعية الوافدة على سبيل المصدر الصناعى مع (الأسلوبية) حتى (التفكيكية) علنا بذلك نقع على مشروعية الصوت الدال للمصطلح متفقين بذلك مع ترجمة (الرحوتى عبد الرحيم) عن (بيير مارك نوبيازي) ^(٣٢٠)، وكذلك مع (وائسل بركات) عن (ليون سومفيل) ^(٣٢١).

أما التصور فإنه مالم يقع على النظرية؛ يصبح رجما بالغيب، يتضارب إلى حد ما مع ما سبق واستقر فى الطرح النقدى العربى المنوروث على أصوات دالة لتصورات مختلفة قد تصير قواسم مشتركة فى تجلى النظرية، أو تكون هى تقنيات توجهها التطبيقى، على أن ثمة مغالطة نهض عليها التصور عند البعض قبل أن تستكمل نظرية المعرفة أبعادها تجاه فروضاتها، ولم تكن النظرية لتأتى معنية بما استقر وشاع لدينا على (التضمنين)، أو (الاقتباس)، أو (الرفادة) أو (التلميح)، أو (التوليد)،... إلخ، وإن كانت قد تمثلت جوانب منها.

ومن ثم فإن التصور القائل بأن "التناص هو تضمين نص إلى نص آخر أو استدعاءه؛ وفيه يتم تفاعل خلاق بين النص المستحضر بكسر الضاد والنص المستحضر بفتح الضاد" ^(٣٢٢)، لم يكن ليضيف جديدا إلى المعرفة النقدية أكثر مما استقر لدينا على تصور مصطلح (التضمنين)، والأمر ذاته ما وقع حتى وإن أسماه (جيرار جونييت) (Transtextuality) وترجمته (سامية محرز) (التضمنين النصي) ليعنى "العلاقة التى تنشأ بين نص معين ومجموعة من النصوص الأخرى فى توات الكاتب القومى أو التراث العالمى عامة" ^(٣٢٣)؛ ما كان ذلك مقصورا على ظاهرة (التضمنين) وأدنى منه ما يقع على ترجمة (وليد الخشاب) عن (جيرار جينييت) (Intetextual) إلى (تناصي)؛ معنيا بالإشارة إلى علاقة بين نصين تعتمد على الاستدعاء عن طريق (الاقتباس) ^(٣٢٤) وقد يتسق التصور مع النظرية بشكل مكثف لدى (محمد عنانى) بتمثل تقنيتهما على أن "التناص معناه فى أبسط صورته هو

التفاعل داخل النص بين الطرائق المختلفة للتعبير أو (اللغات) المستقاة من نصوص أدبية أخرى ، أو من كتابات أخرى غير أدبية^(٣٢٥).

وذلك التصور الأخير يفضي إلى التساؤل عن التمثيل النظرى الفلسفى الذى يحكم هذا التوجه، أو بمعنى آخر، ما الذى جعل الفكر النقدى ينحرف عن مساراته المألوفة لطرح هذا المنحى الجديد؟!

تنطلق نظرية (التناصية Intertextuality) من فروضات أن النص المستحدث يتولد - ما كانت النظرة النقدية منحصرة فى النص المكتوب (البنية والنظام والنسق) - عن تفاعل خلاق بين منشئ النص وما سبقته من نصوص أخرى، ومن هنا وقعت (التناصية) كأحد ابعاد النظرية البنيوية عند (بشبندر) شأنها فى ذلك شأن (العلاماتية)، حتى أن (الغدامى) اعتمد المبدأ العام نفسه الذى يحكم (العلاماتية) مبدأ يحكم (التناصية) فى سبيلها التقنى، فما زالت النصوص تشير إلى نصوص أخرى مثلما تشير العلامات إلى دلالات أخر وليست إلى الأشياء مباشرة^(٣٢٦).

وينحصر البعد الفلسفى فى هذه (النظرية) فى أن الفنان لا يجسد إبداعاته إلا بوسيلة محددة، هذه الوسيلة سبق لها تجسيد إبداعات سابقة عليه، وهو - المبدع - لم يكن ليصوغ إبداعاته من فراغ، أو من تجربة حسية وحسب، إلا من خلال قناة توصيلية تتضمن سياقاً محددا وتعتمد شفرات بذاتها، وبما أن هذه الشفرات كانت ودائماً أبدا عرفاً متفقاً عليه بين المبدع والمتلقى؛ على الرغم من مرونتها وقدرتها على التغاير، إلا أنها قد سبق لها تحقيق إنجازات عديدة سالفة على النص، بتقنيات مختلفة، وفى عصور سياقية مختلفة، يفترض بطرحها أن كل صاحب صناعة لابد وأن يكون ملماً بأسرار صناعته، وهذا الإلمام لا يتأتى إلا بموجب قراءة المبدع لما سبقه من إبداعات، وما يسبق فى الآن ذاته تجربته الآنية، حسبما يقع الأمر على المرحلة الأولى من مراحل التجربة، لتدخل هذه الشفرات فى معية المبدع، قادمة من ذات الحقل المعرفى الإبداعى أو من حقول معرفية أخرى، وتصبح جزءاً فاعلاً فى تكوينه، أراد أو لم يرد، لينعكس الأمر فى النهاية على النص المستحدث، سواء أكان ذلك بوعى من المبدع أو فى غفلة منه، فثمة تقاليد مشتركة بين النص المكتوب وما سبقه من نصوص من ناحية، وبين المبدع والمتلقى من ناحية أخرى؛ استناداً إلى تصور (الشفرة) ودورها فى تحقيق نظرية الاتصال بين المرسل والمرسل إليه (أو المستقبل).

"ولا يقتصر (ريفاتير) على مجرد تأكيد فكرة نمو النصوص الجديدة من نصوص سابقة، بل يذهب إلى حد القول بأن النص الجديد لا يتأتى له وجود إلا من خلال هذه العملية التي تتوالد فيها النصوص بعضهما من بعض ويذهب بعض المتكلمين في فكرة التوالد النصي إلى أن القدرة على التجديد والابتكار تتناسب طرديا مع القدرة على فهم تقاليد التراث واستيعابها"^(٣٢٧). وهنا تأتي فعالية النظرية بتأويلها الإيجابي الذي يحدد هوية النص ليكون لها القول الفصل في كل محدث وجديد، فضلا عن تحقيق مصداقية أعلى لأنساق النص وفق وضعه في منظومة الإبداع المتصلة بين القديم والجديد، والماضي والحاضر، وقد تطمع في النبوءة الحدسية لتجليات المستقبل.

معنى ذلك أن (التصور) لا يقتصر على الآثار أو التضمين أو الأصداء، بل إن الأمر يصبح أكثر شمولاً ليعتمد كافة أقاليم النص اتكاء على جميع فعالياته الشفرية الواقعة على اللغة والتراكيب والدلالات، ويصبح التصور في الأصل معنيا بالمنهج القرائي على كيفية معينة "فيؤكد مفهومه عدم انغلاق النص على نفسه وانفتاحه على غيره من النصوص، وذلك على أساس مبدأ مؤداه (أن كل نص يتضمن وفرة من نصوص مغايرة، يتمثلها ويحولها ويتحدد بها على مستويات متعددة)"^(٣٢٨).

ويحاول (محمد مفتاح) استقرار التصور توأما مع ما سبق، غير أنه لم يستقر على حد جامع مانع له، ليحصر مفهومه في كونه فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت في تكوين النص بتقنيات مختلفة، وهذه المدمجات تتسجم مع فضاء النص وبنائه ومقاصده، كما أن النص قد يصبح محولا لها بتمطيطها أو تكثيفها، أو مناقضا لخصائصها ودلالاتها، أو بهدف تعريضها، ليصبح التناص "هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"^(٣٢٩).

والواقع أن المنحى التصوري للمصطلح قد استقر إلى حد ما بعد مداولات متعاقبة خلال التجديد الأخير للفكر النقدي ما بعد البنيوي، لتصبح (التناصية) واحدة من الأدوات الأساسية في الدراسات الأدبية، بعدما أصبحت مهمتها إجلاء السياق الذي يجعل من الممكن قراءة النص باعتباره نتاجا طبيعيا لكل ما سبقته من نصوص، وتثير بذلك جدلا مفتوحا بدءا من (تيل كيل) سنة ١٩٦٨، ويزعج المصطلح إلى الوجود في اصطلاحات النقدية الطليعية عند (فيليب سوليرس) الذي يقارن بين النص المخلق والنص المفتوح، ثم يقع على (التناصية) في كتابات الناقد

السوفيتي (ميخائيل باختين) ليقع التصور لديه على كون "كل نص يقع عند متلقى هو عدد من النصوص وهو بإزائها في الوقت نفسه قراءة ثانية وإبراز وتكثيف ونقل وتعميق"، وكان (باختين) - صاحب أول اكتشاف لإرهاصات النظرية - قد أشار إلى أن كل نص يبني كفسيفساء من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر، بينما هو عند (أريقي) "مجموع النصوص التي توجد في علاقة تناسية"، أما (ريفاتير) فلا يرى في مفهوم التناسية إلا النص المحال عليه، أما (ماليدلان) فينتقد البعد الغيري ويقول إنه "يمكن أن نرى، بالأولى في مفهوم التناص الفضاء الوهمي الذي تحدث فيه التبادلات التي تتكون منها التناسية"، وذلك إلى أن وقع الأمر على البعد التحويلي للمفهوم عند (جوليا كريستيفا) عام ١٩٧٦ فبدأت تتجلى أطروحات النظرية على كون التناص "تقاطعاً تحويلياً مشتركاً للوحدات المنتمية إلى نصوص مختلفة وبعدها استقر الأمر من ١٩٧٩ - ١٩٨٢ على أن "التناسية هي الآلية الخاصة للقراءة الأدبية، وهي وحدها في الحقيقة، التي تحدث (التدليل)، في حين أن القراءة الخطية المشتركة بين النصوص الأدبية وغير الأدبية، لا تنتج إلا المعنى" (٣٣٠).

تتجلى (التناسية) إذن في عمليات الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي لعدد من النصوص الممتدة بالقبول أو الرفض في نسيج النص الأدبي المحدد، كما يقول (صلاح فضل) (٣٣١)، ليصبح النص الأدبي مندرجاً بذلك في فضاء نص يتسرب من خلاله بما يلتزم تجاوزه القراءة الحرفية للنص إلى المقاربات والتداخلات المختلفة مع النصوص الأخرى، عليه فإنه يغدو من الطبيعي ألا تتدرج كل التحولات النصية تحت درجة واحدة أو بعد (شفرى) واحد، ولكن ثمة أشكالاً عديدة للتناسية تتضوى على فعالية التداخل الشفرى، فهناك مثلاً الإيقاعات والأوزان والأبنية، وهناك كذلك أنماط الشخصيات والمواقف، وهناك فعاليات الدلالة للإحالة إلى نصوص بعينها يفتح عليها النص، غير أنه في كل الأحوال يجب أن نفصل بين (التناسية) كنتاج للاوعى المنشئ، والاحالات المتعمدة منه إلى نصوص أخرى، وهي تنشئ - أردنا أو لم نرد - علاقة تناسية حينما تفتح النص على نص آخر يصبح فاعلاً في الدلالة من خلال هذه الإحالة التي تشبه إحالة (العلامة)، ومن هنا كان التصنيف جزءاً أساسياً في احتواء التصور.

وتحاول (سيزا قاسم) أن تفصل في ذلك بتقسيم التناص إلى أنواع مختلفة

منها الخارجى ومنها الداخلى وترد الأولى إلى العلاقة التى تربط بين النص المفرد وغيره من النصوص الأدبية، بدءاً من استعارة الكلمات والتراكيب والجمل بحضورها النصى وانتهاء باشتغال التأثير الضمنى والعلائقى، أما الثانى فيعنى بارتباط الأجزاء المختلفة للنص بعضها ببعضها الآخر^(٣٣٢)، وذلك ما ذهب إليه (فراو) ليوسع من نطاق التناص ويجعله مذهباً يتعلق بأى نص أدبى، وفى الوقت ذاته يفسح المجال لإقامة علاقة بين النص ونفسه تعتمد بالضرورة الجودة لدى القارئ فيكون أكثر إيجابية فى تفهم النص^(٣٣٣).

غير أن (دوبيازى) يورد لنا خمسة أشكال للتناصية عن (جينيت) ويترجمها (الرحوتى عبد الرحيم)^(٣٣٤)، وكذلك ما فعله (حسن حماد)^(٣٣٥)، ويمكن لهذه الأشكال أن تستقر لدينا - بعد اضطراب الترجمة - على (التناص Intertextuality) وهو الحضور الفعلى لنص فى آخر^(٣٣٦)، و (المابين نصية Paratextuality) ويعنى بالنصوص الموجودة حول النص مثل العناوين ونصوص التقديم والتذييل وعلاقتها بالنص الأصلي، وهى العلاقة بين النص الأصلي ومحيطه النصى المباشر^(٣٣٧).

والشكل الثالث من هذه الأشكال هو (الميتا نصية Metatextuality) وهى العلاقة التى تربط نصاً بنص آخر يتحدث عنه دون استشهاد بجمل منه بالضرورة^(٣٣٨)، أما الرابع فهو (التعلق النصى Hypertextuality) وهى علاقة بين نصين أولهما سابق والثانى لاحق، حيث يكتب اللاحق السابق بطريقة جديدة، ومنه المحاكاة الساخرة والمعارضة، أما الشكل الخامس فهو (الشمولية النصية Architextuality) وهى علاقة صامتة ضمنية أو مقتضية دالة على انتماء تصنيفى خالص للنص لصنف عام، ويمكن أن يندرج تحته ما يجمع أغراض الشعر العربى، أو ما يقع تحت أساليب الشعرية المعاصرة فى تصنيف (صلاح فضل) للشعر العربى الجديد^(٣٣٩)، للتناصية إذن جذورها الممتدة فى نقدنا العربى القديم، فما زال ذلك النقد يعنى بالنص الغائب وتأثيره فى النص الحاضر^(٣٤٠)، وما زالت ترتع فيه مصطلحات علم البديع مثل الاقتباس والاكتفاء والتلميح والتوليد والتضمين والمعارضة... إلخ^(٣٤١)، والتى تقع تصوراتها بشكل أو بآخر ضمن أشكال التناصية وتجسد فعاليتها على ما وقعت عليه عند العرب، وذلك على الرغم من معاصرة النظرية واعتبارها ضمن أبعاد (البنوية) لقراءة النص.

وقد عرف العرب أيضاً (المثل) عندما يروى بيت شعري واحد عن

شاعرين تداخل بينهما الموقف أو تماثل الحالين^(٣٤٢)، كما عرفوا (الزفافة) " بإعانة شاعر ببيتين أو أبيات لشاعر يميل إليه، ليرد على آخر حين كان يلج الخاصم ، ويقع التهاجي، وجميعه محصور في دائرة الظرف التاريخي لما هو معروف باسم (النقائض)"^(٣٤٣).

وبالرغم من إشارة (كمال أبو ديب) إلى أن (التناص) يأخذ شكلا آخر غير الاقتباس والتضمين، ثم يعود ويضمنها التناص^(٣٤٤)، فإن (جينيت) يرد إلى العربية فضلها في ذلك بتضمينه أحد الأشكال التناصية، وهو ما يقع تحت الاقتباس والتضمين باعتباره حضورا فعلياً لنص في آخر تحت شكل (التناص Intertextuality) لأنه لم يحدد هذا الحضور إن كان ظاهرا أو خفيا مثلما وقع في (الشمولية النصية Architextuality) وهذه فعالية يصبح من الغبن إهمالها، لأن ذلك الاقتباس أو التضمين لم يكن اعتباطيا، ولا نستطيع أن نجزم بوقوعه من عدمه في وعي أولا وعي المنشئ، كما أننا لا نفترض فيه أن يأتي عرضا دونما فعاليته الإيحائية والدلالية لاستحضار فعالية نص في نص آخر لابد وأن تحدث قدرا من التعالق.

من ثم جاءت تطبيقات (التناصية) في غير ما لبس أو غموض، ووجدت أهلا لها في الحقل النقدي العربي المعاصر، على تنوعات أشكالها المختلفة، فيربط (وليد الخشاب) بين النص القرآني و (وردية ليل) فيما أسماه التناص المقدس ضمن (المابين نصيه)^(٣٤٥)، وفي (إنتاج الدلالة الأدبية) يربط (صلاح فضل) بين جذور التراث العربي وتجليات الدلالة في مسرحية (شوقي) (مصرع كليوباترا) فيما يقع تحت (الميتانصية)^(٣٤٦)، ويعالج (الصديق بوعلام) رواية (لعبة النسيان) لـ (محمد برادة) على أساس من (التناصية) مع الموشح الأندلسي، والنص الشعري الجديد، والخطاب القرآني، والحديث النبوي ... إلخ، فيما يقع تحت (التناص)^(٣٤٧) ثم يقف (صبري حافظ) أمام النظرية ومدى فعاليتها في الصور الفنية كإحدى تقنيات الشعرية ويستمد من خلالها فتحا جديدا على النص حول مدارات صياغتها وتمثلها قديما وحديثا^(٣٤٨)، حتى أصبحت هذه النظرية عينا مبصرة ببواطن الأمور في إشارات العمل الأدبي بصفة مطلقة^(٣٤٩).

إن أهم ما جاءت به (التناصية) هو ما وقع على لسان (فراو) في أنها أفسحت مجالا أكبر لإيجابية القارئ في تفهم النص^(٣٥٠)، وذلك القارئ هو الذي سوف يصبح فارس النص الذي جاءت من أجله (التفكيكية).

- التفكيكية Deconstruction :

هو الصوت الدال الذى استقر وشاع ترجمة لكلمة Deconstruction، ولم يختلف عليه إلا إلى (التشريحية) التى تقع عند (الغذامى) على تفكيك النص من أجل إعادة بنائه^(٣٥١). أما محاولة (المسدى) بتبرئة ساحة (التشريحية)، من حيث قدرة المصطلح على التوليد بتلك الصيغة^(٣٥٢)؛ فهو توجه ينحرف تماما عن أصل المصطلح المترجم الذى يأتى تصوره أكثر مصداقية مع (التفكيكية)، فإذا كان التشريح مقصورا على غاية لاراد لهدمها؛ فإن للتفكيك غاية أخرى تتبع بالضرورة عملية الفك بعملية تركيب، وذلك هو جوهر التصور الواقع عليه الصوت الدال لذا أكد عليه (عناني) موثقا علاقته بفك الارتباط بين اللغة وكل ما يقع خارجها، بمعنى إنكار قدرتها على الإحالة إلى شيء أو ظاهرة موثوق بها، ثم يؤكد انتماء الصوت الدال إلى الفرنسية وعدم وجود فعل منه فى الإنجليزية^(٣٥٣).

ويتفق (بشبندر) مع (عناني) على أن التفكيكية مقاربة فلسفية للنصوص أكثر مما هى أدبية، وهى إذا ما وقعت فيما بعد البنيوية لا يعنى

ذلك انفصالها عنها، ولكنها اعتمدت نظاما فلسفيا يرمى إلى التواصل معها من قبيل التفكيك ويناهضها فى سبيل التركيب حتى أصبحت إبداعا قرائيا فى المقام الأول، وغدت منهاجا يثير الشك حول علاقات الدوال بالمدلولات فى كل القراءات السابقة، وترى فيها (بربارا جونسون) تمزيقا دقيقا لقوى الدلالة المتصارعة فى النص، بينما حال إليها (بول دى مان) إظهار التفضلات والأجزاء المختبئة فى الوحدات الجوهرية المفترضة، وأنها نظرية تهدف إلى إنتاج تفسيرات للنصوص أقل مما تهدف إلى فحص الطريقة التى يقرأ بها القراء هذه النصوص^(٣٥٤).

ومقولة (دى مان) قد تناقض نفسها مع مبادئ أساسيين فى التفكيكية، الأول افتراض عدم وجود وحدات جوهرية فى النص لأن ذلك يتعارض مع نفى المركزية عند (دريدا)، والثانى هو أن القراءة التفكيكية قراءة تأويلية، وليست كما يزعم (دى مان) تفسيرات للنصوص.

إنه إذا كانت (البنيوية الكلاسية) قد انبنت على الثنائيات الضدية والتعارضات كوسيلة تفسح مجالا للرؤية؛ فإن التفكيكية جاءت لتدمر هذه التعارضات، حتى أصبحت فعاليتها فى أن تهدم نفسها، وذلك انطلاقا من مبدأ عدم الثبات الذى حرر الدوال عن المدلولات، بعدما كانت هذه الدوال سدة الفكر البنيوى بتعسفية التصور

الذهنى عند (سوسير)، ودمرت التفكيكية بذلك القوالب البنيوية الثابتة التى غدت قلاعاً وحصوناً جامدة بعد تعميدها إلى مسلمات، وجدت بها تقنية جديدة منوط بها الكشف عن توتر النص بإرباك أنساقه، من خلال الشك واختناقات المعنى والفتح اللانهائى لآفاق الدوال^(٣٥٥).

إن القراءة الإبداعية فى التفكيكية قراءة مزدوجة تصف الطرق التى توضع بها المقولات التى تتبنى عليها أفكار النص موضع التحليل والتساؤل، وتحاول من سبيل آخر أن تنتج مركبات أخرى من خلال نظام هذه الأفكار لتصنع نظاماً جديداً يصبح هو الآخر موضعاً لتساؤل آخر وهلم جرا^(٣٥٦). وفى ذلك يقول (نوريس) "إن التفكيكية هى أولاً وأخيراً نشاط نصى، هو إثارة لعلامات استفهام حول جوهر التفكير الميتافيزيقى الذى يضع المفاهيم المتطابقة خارج نطاق التلاعب باللغة وفى مستوى يعلو على هذا التلاعب"^(٣٥٧).

وإذا كانت (الشكالية الروسية) ومن بعدها (مدرسة براغ) قد جاءت كرد فعل مناهض لاستئناس (الواقعية الاشتراكية) حتى انصاعت للأيدولوجيا السياسية وجعلت الفن متغيراً تابعاً فانصرفت إليه وشكلت كينونتها فى ذاته، بما يمكن أن يعد انحرافاً جذرياً فى تاريخ النقد الأدبى الحديث؛ فإن التفكيكية قد جاءت بالانحراف الثانى درءاً للشبهات الكثيرة التى حامت حول البنيوية، بتناقض تصوراتها النظرية مع مناحيها التطبيقية، أو بانصرافها التام نحو الإغلاء من شأن علمية النقد على حساب ذاتية الأدب، أو بخضوعها المطلق للنص منعزلاً عما سواه، حتى تحول القارئ إلى مجرد (حاسوب) لرصد الظواهر وحسب.

من ثم قد بات على أى توجه جديد أن يحسم أزلية الصراع بين المنشئ والنص والقارئ، وهنا آل إلى البنيوية أن تدمر قلاع الأسلوبية التى تبنت الإنشاء الإبداعى فى علاقته بالمبدع وحسب، وآل إلى التفكيكية أن تهاجم النصية المغلقة - فى البنيوية - فى عزلتها عن الذات القارئة، وذلك بمهاجمتها الصريح الداخلى سواء الشكلى أو المعنوى للوحدات الأساسية للتفكير الفلسفى بل وتهاجم أيضاً ظروف الممارسة الخارجية، أى الأشكال التاريخية للنسق التربوى لهذا الصرح والبنىات الاجتماعية الاقتصادية والسياسية لتلك المؤسسة التربوية^(٣٥٨). غير أن هذه التفكيكية لما تزل تحافظ على ما تبقى من (البنيوية) وفى إمكانه القدرة على خلق التوتر فى النص، حتى تفسح المجال لمزيد من التأويل^(٣٥٩).

وتلك هى بشارة (جاك دريدا) الذى حمل على كثيفة محاور التفسير، وراح يعلن

فشل كل النظريات السابقة في حل مشكلة الإحالة Refrence، أى إحالة الدال لشيء ما خارجه ، مستندا في ذلك إلى (اعتباطية Arbitrary) العلاقة بين الدال والمدلول، حال وضعه منفردا، غير أنه يمكن أن ينشط في حقله الدلالى من خلال علاقته مع دوال أخرى تشكل نظاما مستقلا، وأنه يمكن من خلال عملية التفكير إدراك الاختلاف بين الدوال الحاضرة والدلالات الغائبة، على أن يشمل مبدأ الاختلاف ذلك الدوال الحاضرة أيضا، ليصبح ذلك المبدأ فى اللغة مسوغا لعدم إدراك الغاية (الحقيقة)، وأكثر ما نستطيعه تجاهها هو أن نحوم حولها^(٣٦٠). لقد أصبح الهدف هو إظهار الكيفية التى يمكن للغة من خلالها أن تكون غائبة، ويصبح حضورها حضورا متوهما^(٣٦١)، "ويترتب على الفلسفة التفكيكية عند (دريدا) أن المعنى الأدبى لا يكون واحدا، أو محددا، أو واضحا، وذلك لخضوعه لنوع من (الاختلاف) لا (التوافق)، و (التفكيك) لا (التجميع)، لكن المصطلح عنده لا يعنى الهدم وإنما يعنى إعادة البناء"^(٣٦٢).

ويذهب (دريدا) إلى إبطال فكرة (المركز) بمعنى أنه إذا كان ذلك واقعا فى البنيوية على كونه محور البنية فهو موضوعا للتحليل، والبشر دائما يبحثون عن مركز لهم كفرض عقلى ومادى، لتصبح الـ (أنا) هى مركز الوحدة التى تحوم حولها بنية كل ما يدور فى الوجود أوفى فضائها، غير أن انقسام هذه الـ (أنا) أو الذات بين الشعور واللاشعور يصبح نسقا جديدا يتناقى مع هذه المركزية؛ بتأكيد القوى المدمرة للوعى الذى يبحث هو الآخر عن مركز جديد، ومن ثم كانت المحورية - إن كان ثمة محورية - للنسق الذى يجمع الأضداد التى يجب أن تؤخذ على كونها نسقا، لتبقى العلاقة الجدلية للتفاعل بين الأضداد دونما مركزية لأى منهما فى غياب الآخر^(٣٦٣).

وكان (لاكان) قد استطاع أن يضع مبدأ (أن البنية الشاملة للغة بنية لاشعورية) كعرض ظاهر لتحرير الدوال عن المدلولات، بعدما استطاع (بارت) أن يحدد موقف اللغة من الاعتباطية ومدى قدرتها على التحول الدلالى وحفاظها على مرجعيتها فى آن واحد - كما سبقت الإشارة - واستقرت إلى حد كبير نوعية العلاقة بين الصوت الدال والصورة العينية والصورة الذهنية، حتى أن هذه العلاقة بين الصوت الدال والصورة العينية إذا ما وقعت تحت طائلة نسبية الاعتباطية فى اللغة العادية؛ فإن هذه الاعتباطية تبلغ أكبر درجة لها حال انحرافها إلى اللغة الفنية، الأمر الذى يستتبعه اعتناق تام بين الدوال والمدلولات العسية، فترتع كيفما تشاء

فى ذاكرة القارئ على النحو الذى تستقر معه هذه العلاقة مع أحد تصورات الصورة الذهنية وفق النسق الذى تستقر به على الاختزال لديه بدلالة معينة، تجمع بين وعيه ولا وعيه بفاعلية مطلقة لينشط ذلك الوعي بحضوره الثقافى، وهنا يأتى إعمال ثقافة المتلقى، أما لا وعية أو لا شعوره فيولف آلية استقباله وفق تجاربه الوجدانية الخاصة، لتصبح فعالية الدلالة قيد خصوصية المعرفة وخصوصية التجربة الوجدانية اللاشعورية أيضا، الأمر الذى يفرد آلية التناول والتفاعل القرائى بشكل ما يختلف بالضرورة ويتباين ما تباينت مكونات البشر الشعورية واللاشعورية، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن محاولات قلب النظام بالاعتناق الدال عن المدلول على غير ما كان الأمر عليه فى البنيوية سوف يسمح بتباين آخر يتخلق معه النص الإبداعى الجديد بناء على ما يستقر منه على ذلك الدال الرئيسى المخزون فى اللاشعور والذى يماثل حالة اللا معنى ببلوغ الانعتاق بين الدال والمدلول قمته، أما ما حدا بالقارئ فى الأصل أن ينحى هذا المنحى التفكيكى دون غيره حال القراءة الأولى للنص؛ إنما هو ذلك الدال الرئيس الذى تجلى فيما بعد فى إعادة تركيبه^(٣٦).

إن الكتابة فى التفكيكية قد أصبحت هى بادرة القول بعدما كانت فيما قبلها تابعا للفكرة أو للنطق، وأصبحت هى اللغة والنطق فى آن واحد، ولم تعد وعاء لحمل وحدات معدة سلفا؛ بل أصبحت هى صيغة إنتاج هذه الوحدات وابتكارها وتخليقها، وصار المبدع هو مصفاة الكون التى تمر من خلالها وحسب تجارب البشرية الإبداعية الشعورية واللاشعورية، لتصبح هذه التجارب حقا مشروعا لكل بنى البشر على الكيفية التى تتحقق بها ذواتهم ومتعتهم الخاصة، وصار لزاما على المبدع أن يصوغ كلماته بالكيفية التى تكفل لهم ذلك، كتابه تنتج دلالات، من خلال لغة متفجرة، تقف ضد المنطق، وليس لها أن تعنى وإنما تكون من تقنياتها، بولوج لغة (الاختلاف) التى تتعقد بنواصيها الشاعر، ولا تنفرط إلا بشراة تلك النبضة الكهربائية دون الخروج عن الاتساق الحسى الإبداعى الأول؛ إذا ما كان هذا الاتساق هو معيار التلقى الأواحد الذى يجمع بين المبدع والمتلقى، بعد ارتكاز (الشفرة) على قدر كبير من الهيولية، غير أن هذا الاتساق فى التفكيكية يصير وحدة نظرية ترتكز الفكرة بكل طاقتها، وذلك ما أسماه (دريدا) (الأثر)، حيث من خلاله تنتعش الكتابة، ويصبح مفعوله سحرا، فيتحرك من أعماق النص ليتسرب داخل مغاوره، مؤثرا على كل ما حوله، غير أنك لا تستطيع أن تلمسه بيدك على الرغم من كونه

المستول عن كل انفعالات صادرة عن النص، والكتابة هي إحدى تجليات الأثر وليست الأثر نفسه، "وبكل تأكيد فالأثر الخالص لا وجود له" كما يقول (دريدا) (٣٦٤).

والنص لا يكتب إلا من أجل (الأثر)، فهو إذن سابق عليه، ليصبح في النهاية هدفاً واحداً لكل من الكاتب والقارئ، ويصير هو التواصل الأزلي قبل النص وبالنص وبعده (٣٦٦)، وتقوم العلاقة في التفكيكية بين (السبب والنتيجة) على قلب مفهوم السببية في التداخل بين النص والأثر وأيهما كان سبباً في الآخر (٣٦٧)، وعندما تغلق الدائرة على المبدع والنص والقارئ؛ يجمع الأثر بذلك بين أطراف العملية الإبداعية الثلاثة في منشأ النظرية الفلسفي، وينحصر بعد ذلك الأثر في النص فيستغنى عن المبدع، ثم ينحصر على اختلاف تفعيله في القارئ، ويبقى النص المرجع الأوحده لشتى التباينات في القراءات التي تناولته، وسوف يبقى الأثر بعيد المنال، وسوف تبقى معه بذلك كل القراءات التفكيكية قراءات مفتوحة غير محددة ولا نهائية، وكان ذلك الأثر الذي يسرى في النص هو الروح التي تسرى في جسد الإنسان، من حاول أن يمسك بها أخرجها وأخرج معها ذلك الإنسان إلى عالم آخر، وكأنه حينما أعلن موت المؤلف كان كذكر النحل الذي لقح الملكة، أو كان طورا من أطوار دورة كاملة خرجت منها يرقة الأثر خالصة من شرقة المؤلف؛ حتى صارت فراشة تعالت في الفضاء بعيدة عن متناول سائر الأيدي التي أخذت تطاردها كما تفعل الأطفال بالفراشات، ولعل في بهجتهم بهجة للنفس ولذة للوجدان حين التوحد مع النص على شاكلة ما جاء به (بارت) في (S/Z)، و (لذة النص)، و (خطاب عاشق)، وحينما صارت القراءة التفكيكية لديه خطاب عاشق إلى معشوق، وحينما استطاع أن يستحضر اللذة وهو يفكك بنية النص لإعادة بنائه من جديد على نحو يستحضر (الأثر) ويوازي الانفعال الكتابي بالانفعال القرائي في مرحلة اشتعال تجمع الشعوري واللاشعوري على نحو يبلغ معه البناء الجديد قدرا من المتعة لا تقل بأي حال من الأحوال - مالم تزد - عن متعة البناء الأولى، "صحيح أن فكرة موت المؤلف متضمنة بالفعل في البنيوية التي تعالج الممارسات الفردية أو (الكلام) على أنها نتاج لأنساق لا شخصية (أو لغات)، ولكن الجديد عند (بارت) - في مرحلة ما بعد البنيوية - هو الفكرة التي ترى أن القراء أحرار في فتح العملية الدلالية للنص وإغلاقها دون أي اعتبار للمدلول، وعلى نحو يغدو معه القراء أحرارا في أن ينالوا لذتهم من النص، وأن يتابعوا - حين يشاءون - تقلبات

الدال وهو ينساب وينزلق مراوفاً قبضة المدلول وإذا كان للقراء - بدورهم - مواقع من إمبراطورية اللغة، فإن لهم الحرية في ربط النص بأنساق المعنى، وفي تجاهل (مقصد) المؤلف^(٣٦٨).

إنه مولد القارئ الذى شحذه الأدب لا رتياد آفاق جديدة لم يخاطرها حس من قبل، وشأن النصوص العظيمة أن تتجاوز لحظتها التاريخية، وتستطيع أن تفك معانيها الظاهرة من خلال ما تقدمه ويستعصى على الحسم، وكلما كان النص أكثر جدلية وأشد تعانقا أصبحت معه لذة الاكتشاف والتفكير أكثر خصوبة وأكثر متعة إلى أن يتمكن الإنسان من إدراك مؤقت لا يلبث أن يرتدى فى عالم لا نهائى من التأويلات التى لا تحددها حدود^(٣٦٩).

حقاً ارتقى النص مع التفكيكية وأصبح أكثر إيغالا فى الذاكرة، ليفرض عليها تحدياً غير مسبوق، فيستفزها ويثيرها ويطبعها بولوج عوالم لم يكن والجها من قبل إلا بتوليف ذهنى واه، غير أنه هذه المرة فى رقيه تمثل فعالية الشعور واللاشعور معا وزاوج بين الذهنى والوجدانى ليستحوذ على طاقة الإنسان الخلاق، وصار الوجدانى مفجراً لهذه الطاقة بمشروعية التجاوز والخلق والابتكار التى تتسق مع روح العصر، وعاد للأدب ممارسة دوره الطليعى فى أن يسوس أنماط الحياة، ولا شك أن تشكيل الذات القارئة على هذه الكيفية يفتح آفاقاً جديدة فى شتى المجالات غير الأدبية، تنعكس بالضرورة على ذات الفرد فى إطار ذوات المجتمع، لتخلق مجتمعا جديداً تحدوه إلى حد كبير رؤية صائبة فى مواجهة مشكلاته، لتصبح الآلية الإبداعية القرائية نوعاً من الممارسة التدريبية على ارتياد روح العصر، فضلاً عن تمثلها مشروعية التناول، وانطلاقها من فلسفة تحققت مصداقيتها بمعانقة علمية النقد مع ذاتية الأدب، فالمناهج النقدية ما هى إلا تبريرات أمام النفس وأمام الجماعة وأمام التاريخ، ما وقع منها على الخطأ ليس إلا تفسيراً قصدياً، أما أن تأتى القراءة مطابقة بين حاجة القارئ والنص، وبين الذات والموضوع فهى ليست إلا انتقال للمعنى من الشعور إلى النص، وعندها ترغب النفس فى أن تحقق ذاتها فتطمح إلى إنشاء جديد يتسق مع تلقيها الشعورى واللاشعورى، وتقع عليها مسئولية هذا التأويل أو ذاك^(٣٧٠)، لذا فإنه ليس ثمة قراءة خاطئة فى التفكيكية، لأن ذلك يستوجب فرضاً مؤداه وصف أخرى بالصواب، وذلك مايتنافى مع مبدأ القراءة المفتوحة واللانهاية.

إن النص فى التفكيكية صار ممارسة وتطبيقاً لا نهائياً، وهذا لا يعنى أن يعود

بشكل ما إلى شيء لا يمكن التعبير عنه، أو أن نتعسف علاقة ليس لها مسوغها، بل إن المقصود أن يكون النص مسرحا من المؤشرات والدلائل المغدقة، فهو عمل لا مركزي ولا نهاية له ولا ختام، وتعتبر شموليته مصدرا أساسيا لارتباطات النص وتجاورات ومراجعة اختلافاته، "فهو عبارة عن نسيج من استشهادات تفتقر إلى علامات تنصيب، كما أنه نسيج من المراجع والأصداء والترجيحات التي تتجاذب النص فيما بينها من طرف إلى آخر في تجسيم كبير حتى لا يمكن أن تتطابق أو تستوى قراءتان، ومن هنا يتحلى أى نص بعينه إلى العديد من النصوص" (٣٧١).

وبناء على ذلك فإنه ليس ثمة حاجة إلى مؤلف النص، وما دام الأمر معنيا بعدم الوقوف على معنى بعينه؛ فإن النص يحتاج من القارئ إلى لعبة الدلائل والمؤشرات ليقوم بها على طول العمل ويشارك مشاركة فعالة في النص فيندمج معه في شكل (عملية دلالية فردية)، ولأن النص يشكل حيزا لا تطفئ فيه لغة بعينها على أخرى، فإنه يتعين على القارئ ألا يترك مجالا لمثير دلالي دونما أن يجد له موقعا لديه بعدما أصبح وحده فارس الشفرة التي تفضي بما تقول لا بما تعنى (٣٧٢).

كان من الطبيعي إذن أن ترفض التفكيكية التاريخ الأدبي التقليدي ودراسات تقسيم العصور؛ التي تصرف القارئ لما هو خارج النص وليس أصلا له من داخله، "فإذا كان من حق كل عصر أن يعيد تفسير الماضي، ويقدم تفسيره الذي يرسم طريق المستقبل، فإن التفسيرات أو القراءات الخاطئة أو المنحازة Misreadings هي السبيل الوحيد لوضع أى تاريخ أدبي بالمعنى التفكيكي" (٣٧٣).

وليتنا نعي ذلك إزاء مراجعة النظر فيما يتربى عليه الناشئة من رؤى في سياستنا التعليمية، تفرق بين التاريخ الأدبي الذي تنتهجه دراسة الأدب وفق تقسيم العصور الآن في معاهدنا العلمية، وما يفترض أن يكون عليه اكتمال هذه الدراسة بتأكيد هوية الذات وإفساح المجال للخلق والابتكار، وتنمية الذوق الأدبي، وتمثل الجانبي الإبداعى للنقد الأدبي بمركزية الفلسفة واعتماد الأصول التي تمنح الإنسان العربي قدرا أكبر من التجاوز والحرية نحو التفتح والاكتشاف وعمق الرؤية؛ من خلال تجلى مراحل النصية، حتى يستقر الأمر لديه على الإبداع القرائي في المقام الأول.

أخطأ إذن (أصحاب النقد الجديد) حينما قالوا بـ (النص المغلق)، وتاه (الشكليون)

حينما حصروا أهلية (الأدبية) و (الشعرية) فى التوجه النظرى وافتقدوا أداة تقنية موضوعية بعد انحسارهم فى انطباعية اللغة الطبيعية، أو إحصائيات الثنائيات الضدية- فى البنيوية فيما بعد - والتي دفعت العديد منهم إلى التشتت لها وراء مسوغ لغوى ذهنى أو منطقى بلغ فى إسرافه حد الانصراف بالنقد الأدبى الى درجة من التجريدية أودت بكل ما اتسم به من سمت وجدانى، وطغت إلى حد كبير علمية النقد على ذاتية الأدب.

وتواصل مع ذلك المنحى الذى فرض نفسه برهة طويلة على ساحة الإبداع النقدى؛ جاءت (العلاماتية) محاولة الإعلاء من شأن اتساق الطبيعة، باعتباره أحد الفروضات المنطقية التى تخلق نسقا متميزا ما انحسرت العملية النقدية فى البحث عن أنساق أو نظامية تحكم منظومة البنية وتصبح معينا أمثل على تمثل أطروحاتها المؤطرة، مستعينة فى ذلك بتوجهات النظرية فى علم الاجتماع وعلم الأنثروبولوجيا، ومؤكدة مصداقيتها فى حقل الإبداع الأدبى، كأحد تجليات الحقائق الكونية النابعة من النفس البشرية والتي تتسق منظومتها بالضرورة هنا مع المنظومة الكونية. وبعدها كان السؤال فى (الأدبية) عما يمكن أن يصنعه النص ليصبح عملا أدبيا، وفى (الشعرية) عما يصفه النص نحو الوصول إلى نمط معيارى يحقق القول الشعرى، وفى (البنيوية) عما يجعل من النص بنية لها نظامها ونسقها الذى تحققه وحداتها الصغرى، وكيفية التواصل بينها اعتمادا على نظرية (الثنائية) فى تمثل العلاقات والأنساق منصرفة تماما بها إلى خصائص نصية أو لغوية منطقية مجردة، ما زالت تحفظ للنص قدره من الانغلاق والأسر على ما هو عليه من تراكيب؛ جاءت (العلاماتية) فاتحة هذا النص على الاتساق مع النظام الكونى الطبيعى باتساق متواز مع اللغة الفنية كإحدى الوسائل المعنية بتجلية هذه النظامية فى النص.

ثم تأتى (التناصية) كوسيلة أخرى تحاول أن تحقق نسقا آخر ونظاما جديدا ينطلق من فلسفة (العلاماتية) التطبيقية، غير أن العلامة هنا تحيل إلى غير نظامها (العلاماتى) كما وقع عند (شترأوس) أو (سوسير)، الى منحى نصوصى يجمع العديد من النصوص أو يبقى على نص واحد للفعالية فى النص المحيل بهذه العلامة والتي تصبح هنا (شفرة) نصية قد تكون (إيقاعية) أو (أسلوبية) أو (لغوية) أو (دلالية).

لتصبح كل هذه المحاولات بدءا بـ (الأدبية) وانتهاء بـ (التناصية) ما هى إلا

وسائل تقنية لتأويل النص، أو تحليله، بموجب مسوغ علمي أو فلسفي أو منطقي يمنح الناقد قدرا من المصداقية حتى ينحسر الخلاف على الأصول وتوجهات النظرية إزاء اتساق المنهج من عدمه مع النقد الأدبي كعمل إبداعي.

ولأن النص ليس عملا محددًا الأبعاد، ولأنه نشاط مطلق، قد يكون اتساقه في عدم اتساقه، أو التزامه في عدم التزامه؛ فإن بعض النقاد بعد انحسار موجة البنيوية الأولى وفيما عرف بما بعد البنيوية قد اجتمعوا على تمثيل مناهج (العلاماتية) و(التناصية) و(التفكيكية) في أن واحد مثل (دريدا) و(بارت) و(جينيت) و(ريفايتر) و(فراو) و(لاكان)، حيث استقر بهم الأمر في التفكيكية على فك الدوال عن المدلولات، وانحصرت عملية الإبداع في قراءة القارئ المبدع التي أصبحت قراءة مفتوحة وفق معطيات النظريات الثلاث في النص، لتنهض (العلاماتية) على المنحى العلاماتي في النص، و (التناصية) تعنى بتداخل النصوص الأخرى مع النص حسبما تحيل شفراته إلى ذلك، ثم تعنى (التفكيكية) بمدى تحقيق الفضاء الشعري من خلال الدوال العائمة حسبما تقع على ذات القارئ متمثلة انطباعه الذهني والوجداني في أن واحد، ومن هنا تأتي خصوبة مرحلة ما بعد البنيوية، وفي الوقت ذاته فإن كلا من المناهج الثلاثة قابل للفعالية المتفردة، على أن يكون النص الإبداعي الأول هو المنوط به تحديد المنهج القرائي وفق ما تقع عليه شفراته، مع تجاوز تقنية الإحالات في كل منهج على حدة واعتبار الأصل القرائي الأول هو فك الدوال عن المدلولات بانعتقاها وتعويمها بفتح أبواب ونوافذ النص على إشراقات العالم الطبيعي والوجداني خارجه.

وبذا تتحقق مصداقية نظرية المصطلح النقدي، ومدى تمثيلها للنظرية في حقلها المعرفي، وكذلك النظرية في النقد الأدبي، واحتوت بذلك الأصل المعرفي في احتواء روح العصر، باعتبارها الجوهر الفعال نحو تفجر الفكر النظري وسيطرته على المنحى المجرد من منطلق شمولي دفع الأدب في اتجاهها كما كان من أمر (الكلاسيكية) و (الرومانسية) و (الواقعية)؛ إلى أن تمثل الأدب نظريته فشارك بدرجة ما في إنتاج فلسفة الفكر حتى انسحبت نظرياتها في بعض الأحيان على التعميم، وصار مصدرا لها بعد ما كان عالمة على العلوم الإنسانية الأخرى. وبدا إلى حد كبير مدى انسجام الإيقاع المتصل بين النظريات النقدية وبعضها البعض حتى صارت حلقات متصلة يشد بعضها بعضا انطلاقا من الأدبية حتى ما بعد البنيوية،

وكما حدث الانحراف الأول في نظريات الإبداع عند الواقعية الاشتراكية فإن
الانحراف الثانى فى نظريات النقد قد وقع على (التفكيكية) على النحو الذى تحققت
به أعلى درجة ممكنة من تعانق علمية النقد مع ذاتية الأدب .

- ١- انظر : مقدمة فى نظرية الأدب، عبد المنعم تليمة، ص ١٦٦ - ١٦٧ .
- ٢- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر، ص ١٣-١٤ .
- ٣- معجم مصطلحات الأدب، ص ١١٨ .
- ٤- انظر : السابق، ص ٥٦٩ .
- ٥- انظر : مقدمة فى نظرية الأدب، عبد المنعم تليمة، ص ١٦٦ .
- ٦- أنظر : Adictionary of Literary Terms, P. 49.
- ٧- فى الأدب والنقد، دار نهضة مصر سنة ١٩٧٨، ص ١١٩ - ١٢٣ .
- ٨- انظر : السابق .
- ٩- انظر : السابق .
- ١٠- تنوق الأدب، مكتبة الأنجلو ط ٣، ص ٣٠٣ .
- ١١- موسوعة المصطلح النقدى، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة العراق سنة ١٩٨٢ ط ٢، المجلد الأول، ص ٢٥٨ .
- ١٢- المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة، الكويت ع ١٧٧ سبتمبر سنة ١٩٩٣، ص ١٤٨ .
- ١٣- السابق، ص ١٥٨ - ١٥٩ .
- ١٤- انظر : تنوق الأدب، محمود ذهنى، ص ٣٠٣ .
- ١٥- انظر : مقدمة فى نظرية الأدب، عبد المنعم تليمة، ص ١٦٦ .
- ١٦- معجم مصطلحات الأدب، ص ٧٠ - ٧١ .
- 17- English Dictionary, B.B.C. Group, Dar Al- maaref, P. 207.
- 18- Dictionary of Art Terms, P. 50.
- ١٩- انظر : تنوق الأدب، ص ٢٩٣ - ٣٠٢ .
- ٢٠- انظر : المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة الكويت ع ١٧٧ سبتمبر سنة ١٩٩٣، ص ١٤٨٠ .
- ٢١- انظر : السابق .
- ٢٢- موسوعة المصطلح النقدى، الرومانسية، ليليان فرست، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ص ١٨٢

٢٣- السابق، ص ١٨٢ - ١٨٣ .

٢٤- السابق، ص ١٨٣ .

25- A Dictionary of Literary Terms, P. 37.

٢٦- معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية، ص ٧٠ .

27- A Dictionary of Literary Terms, P. 37.

٢٨- عبد المنعم تليمة، مقدمة فى نظرية الأدب، ص ١٨٣ - ١٨٤ .

٢٩- انظر : الرومانتيكية مالها وما عليها، ترجمة أحمد حمدى محمود، الهيئة العامة

للكتاب سنة ١٩٨٦، ص ١٩ - ٢٠ .

٣٠- المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة ع ١٧٧ سبتمبر سنة

١٩٩٣، ص ١٦١ - ١٦٤ .

٣١- شكرى عياد ، السابق .

٣٢- موسوعة المصطلح النقدى، ص ١٨٣ .

٣٣- السابق، ص ١٨٦ .

٣٤- السابق، ص ١٨٣ وما بعدها .

٣٥- السابق، ص ١٧٦ .

٣٦- شاكر عبد الحميد ، لغة الحلم والأسطورة فى شعر السبعينيات فى مصر، مجلة ألف

سنة ١٩٩٣، ص ٩٨ .

٣٧- من قضايا الأدب الحديث، الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٩٥ ، ص ٢٢١ - ٢٢٢ .

٣٨- تنوق الأدب، ص ٣٠٣ .

٣٩- المصطلح النقدى وآليات صياغته، مجلة علامات ج ٨ م ٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص

٧٣ - ٧٥ .

٤٠- السابق .

٤١- السابق .

٤٢- موسوعة المصطلح النقدى، ص ١٧٥ - ١٧٩ .

٤٣- السابق .

44- English Dictionary, B.B.C. Group, Dar Al- maaref, P 994.

٤٥- موسوعة المصطلح النقدى ، ص ٢٥٨ .

46- A Dictionary of Literary Terms, P. 193.

٤٧- السابق .

٤٨- السابق .

٤٩- انظر : Dictionary of Art and Artists, P. 312 .

- ٥٠- انظر : موسوعة المصطلح النقدي، ص ١٦١ وما بعدها .
- ٥١- السابق .
- ٥٢- السابق ، ص ١٧٠ .
- ٥٣- معجم مصطلحات الأدب، ص ٤٨٨ .
- ٥٤- السابق .
- ٥٥- السابق .
- ٥٦- انظر : Dictionary of Art Terms, P. 163.
- ٥٧- معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية، ص ٣٢١ .
- ٥٨- انظر : فى الرومانسية والواقعية، سيد حامد النساج، مكتبة غريب، القاهرة سنة ١٩٨١، ص ١٩ .
- ٥٩- السابق .
- ٦٠- يقول تعالى : "فإذا سويته ونفخت فيه من روحي فقعوا له ساجدين"، الحجر (٢٩)، ص (٧٢)
- ٦١- يقول تعالى : ألم نجعل له عينين ولسانا وشفتين وهديناه النجدين"، البلد (١٠) .
- ٦٢- الرومانتيكية مالها وما عليها، ص ١٥١ - ١٥٢ .
- ٦٣- انظر : Dictionary of Art Terms, P. 50
- ٦٤- انظر : مقدمة فى نظرية الأدب، ص ١٨٤ - ١٨٨ .
- ٦٥- تنوق الأدب، ص ٣٠٧ .
- ٦٦- عبد المنعم تليمة، مقدمة فى نظرية الأدب، ص ١٩٩ - ٢٠٠ .
- ٦٧- مقدمة فى نظرية الأدب، ص ١٦٤ .
- ٦٨- تنوق الأدب، ص ٣١٧ ، ٣١٩ .
- ٦٩- فى الرومانسية والواقعية ، مكتبة غريب القاهرة سنة ١٩٨١، ص ٧٤ - ٨١ .
- ٧٠- مقدمة فى نظرية الأدب، ص ١٦٧ .
- ٧١- معجم مصطلحات الأدب، ص ٤٦٦ .
- ٧٢- السابق .
- ٧٣- انظر : Dictionary of Art Terms, P. 157.
- ٧٤- صلاح فضل، منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، دار المعارف سنة ١٩٨٠ ط ٢، ص ١١ - ١٥
- ٧٥- السابق .
- ٧٦- انظر : السابق .
- ٧٧- انظر : فى الرومانسية والواقعية، ص ٧٧ .

- ٧٨- انظر : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ص ١١ - ١٥ .
- ٧٩- انظر : فى الرومانسية والواقعية، ص ٧٧ .
- ٨٠- عز الدين إسماعيل ، الأدب وفنونه، ص ٣٥ - ٣٦ .
- ٨١- محمد مندور، فى الأدب والنقد، ص ١٣٣ .
- ٨٢- ليليان فرست، موسوعة المصطلح النقدى، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ص ٢٥٤ .
- ٨٣- انظر : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ص ٨٨ وما بعدها .
- ٨٤- ليليان فرست، موسوعة المصطلح النقدى، ص ٢٥٥ .
- ٨٥- مقدمة فى نظرية الأدب، ص ٢١٠ .
- 86- A Dictionary of literary terms, P. 181.
- ٨٧- انظر : موسوعة المصطلح النقدى، ص ٢٥٧ .
- ٨٨- صلاح فضل، منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ص ١٨٦ .
- ٨٩- انظر : مقدمة فى نظرية الأدب، ص ١٦٧ .
- ٩٠- للمعجم مصطلحات الأدب، ص ٣٤٢ .
- ٩١- محمود ذهنى ، تذوق الأدب، ص ٣١٨ .
- ٩٢- Dictionary of Art Terms, P. 127.
- ٩٣- انظر : معجم الدراسات الإنسانية، ص ٢٥٣ .
- ٩٤- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص ٣٤٣ .
- ٩٥- انظر : فى الرومانسية والواقعية، ص ٨٣ .
- ٩٦- انظر : تذوق الأدب، ص ٣١٨ .
- ٩٧- محمود ذهنى، السابق .
- ٩٨- "أدباء معاصرون، إسماعيل أدهم، تحرير وتقديم أحمد الهوارى، دار التضامن ، القاهرة سنة ١٩٨٤، ص ٧ - ١٥ - شعراء معاصرون، إسماعيل أدهم، تحرير وتقديم أحمد الهوارى، دار المعارف، القاهرة سنة ١٩٨٤، ص ١٠٥ - ١١٠ .
- ٩٩- انظر : Dictionary of Art and Artists, P. 346.
- ١٠٠- انظر : الرمزية، تشارلز شادويك، ترجمة نسيم إبراهيم ، الهيئة العامة للكتاب، ص ٤٠ .
- ١٠١- انظر : قصيد النثر، سوزان برنار ، ترجمة زهير مجيد، أفاق الترجمة ع ٢١ ديسمبر سنة ١٩٩٦، ص ١١٣ - ١١٤ - معجم مصطلحات الأدب، ص ٥٥٣ .
- ١٠٢- مجدى وهبة، معجم مصطلحات الأدب، ص ٥٥٣ .
- ١٠٣- انظر السابق .
- ١٠٤- انظر الرمزية، تشارلز شادويك، ص ٤٠ .

- ١٠٥- تشارلز شادويك، السابق، ص ٤٢ .
- ١٠٦- محمود ذهني، تنوق الأدب، ص ٣١٩ - ٣٢٠ .
- ١٠٧- السابق، ص ٣٢٠
- ١٠٨- انظر : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد ، ص ٣ .
- ١٠٩- انظر : في الأدب والنقد، محمد مندور، ص ١٣٧ - ١٣٨ .
- ١١٠- انظر : الأدب وفنونه، عز الدين إسماعيل ، ص ٣٧ .
- ١١١- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص ١٥٥ - ١٥٦ .
- ١١٢- انظر : Dictionary of Art Terms, P. 78 .
- ١١٣- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص ١٥٥ - ١٥٦ .
- ١١٤- Adictionary of Literary Terms, P. 90.
- ١١٥- انظر : نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر، مجلة عالم الفكر م ٢٢، ع ٤، ٣ يونية سنة ١٩٩٤، ص ٨٦ .
- ١١٦- السابق .
- ١١٧- انظر : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص ١٩٩ - ٢٠٠ .
- ١١٨- السابق .
- ١١٩- السابق .
- ١٢٠- English Dictionary, B.B.C. Group, P. 182.
- ١٢١- انظر : معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية، ص ٩٥ .
- ١٢٢- جدلية المصطلح الأدبي، مجلة علامات ج ٨ م ٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص ١٢١، ١٢٢ .
- ١٢٣- مجدى وهبة، معجم مصطلحات الأدب، ص ١٠٠ .
- ١٢٤- انظر : A Dictionary of Literary Terms, P. 50-51.
- ١٢٥- انظر : تنوق الأدب، ص ٣٣٤ ، وانظر : الأدب وفنونه، ص ٣٩ .
- ١٢٦- انظر : Adictionary of Literary terms, P. 213, 50-51.
- ١٢٧- معجم مصطلحات الأدب، ص ١٠٠ .
- ١٢٨- معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية ، ص ٩٥ .
- ١٢٩- انظر : Dietiamary of Art and Artists, P. 345.
- ١٣٠- انظر : تنوق الأدب، محمود ذهني، ص ٣٣٢ .
- ١٣١- معجم مصطلحات الأدب، ص ٥٥٠ .
- ١٣٢- مجدى وهبة ، معجم مصطلحات الأدب، ص ٥٥٠ .
- ١٣٣- A Dictionary of Literary Terms, P. 213.

- ١٣٤- انظر : السابق .
- ١٣٥- انظر : منهج الواقعية فى الإبداع الألبى، ص ٢٠١ - ٢٠٤ .
- ١٣٦- انظر : معجم مصطلحات الألب، ص ٥٥٠ .
- ١٣٧- صلاح فضل، منهج الواقعية فى الإبداع الألبى، ص ٢٠٣ - ٢٠٤ .
- ١٣٨- انظر : تنوق الألب، ص ٣٣٣ - ٣٣٤ .
- ١٣٩- انظر : معجم مصطلحات الألب ، ص ١٥٤ - ١٥٥ .
- ١٤٠- انظر :
A Dictionary of Literary Terms,
P. 77.
- ١٤١- انظر : السابق .
- ١٤٢- انظر : تنوق الألب ، ص ٣٣٦ - ٣٣٨ .
- ١٤٣- انظر : معجم مصطلحات الألب، ص ١٥٥ .
- ١٤٤- الكهف (٢٩) .
- ١٤٥- النجم (٣٩) .
- ١٤٦- البلد (١٠) .
- ١٤٧- القصص (٧٨) .
- ١٤٨- يونس (٢٤) .
- ١٤٩- انظر : الأسس النفسية للإبداع الفنى، مصطفى سويى، دار المعارف سنة ١٩٨١ ط٤، ص ١١-١٢ .
- ١٥٠- انظر : آل عمران (١٩٠)، (١٩١) .
- ١٥١- انظر : الألب وفنونه، ص ٤١ - ٤٢ .
- ١٥٢- انظر :
A Dictionary of Literary Terms, P. 77.
- ١٥٣- مجدى وهبة، معجم مصطلحات الألب، ص ٥٢ - ٥٢٦ .
- ١٥٤- انظر :
Dictionary of Art and Artists, P.
336.
- ١٥٥- انظر : فى الرومانسية والواقعية، ص ٨٨ .
- ١٥٦- محمود الربيعى، مداخل نقدية معاصرة، مجلة عالم الفكر م ٢٣ ع ١، ٢٠١٤ ديسمبر سنة ١٩٩٤، ص ٣٠٩ .
- ١٥٧- محمود الربيعى، السابق .
- ١٥٨- انظر : منهج الواقعية فى الإبداع الألبى، ص ٤٩ - ٥٠ .
- ١٥٩- انظر : السابق ، ص ٧٨ - ٨٥ .
- ١٦٠- السابق .

- ١٦١- انظر : السابق .
- ١٦٢- انظر : الأدب الروسى، مكارم الغمرى، مجلة فصول م ١١ ع ٢ سنة ١٩٩٢ ، ص ١٧١ . ١٧٢ .
- ١٦٣- شكرى عياد، دائرة الإبداع، ص ٨٠ - ٨١ .
- ١٦٤- انظر : أساليب السرد فى الرواية العربية، كتابات نقدية ع ٢٦ يناير سنة ١٩٩٥ ، ص ٥٩ .
- ١٦٥- انظر : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ص ٥٣ - ٥٤ .
- ١٦٦- انظر : المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة ع ١٧٧ سبتمبر سنة ١٩٩٣، ص ٢٤ - ٣٤ .
- ١٦٧- انظر : إضاءات ، كتاب الثقافة الجديدة ، ع ١٥، ص ١٧٥ - ١٧٦ .
- ١٦٨- انظر :
Dectionary of Art Terms, P.
115 .
- ١٦٩- انظر : فى الرومانسية والواقعية، ص ١١٥ .
- ١٧٠- تذوق الأدب، ص ٣٣٩ .
- ١٧١- دراسات فى الأدب المسرحى، ص ٨٦ .
- ١٧٢- انظر : مداخل نقدية نقدية معاصرة، محمود الربيعى، مجلة عالم الفكر م ٢٣ ع ١، ٢ ديسمبر سنة ١٩٩٤ ، ص ٣٠٦ - ٣٠٧ .
- ١٧٣- انظر : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ص ١٠٣ - ١٠٤ .
- ١٧٤- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ٧٨ - ٨٨ .
- ١٧٥- السابق ، ص ٨٨ .
- ١٧٦- انظر : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ص ١٠٥ - ١٠٨ .
- ١٧٧- انظر : دراسات فى الأدب المسرحى، ص ٨٧ .
- ١٧٨- انظر : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ص ٢٩٤ وما بعدها .
- ١٧٩- صلاح فضل، السابق .
- ١٨٠- انظر : السابق، ص ٢٩٩، ص ٧٨، ٨٨ .
- ١٨١- انظر : النبوية وما بعدها، ص ٩١، ٩٢ .
- ١٨٢- عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبى، ص ١١٦ .
- ١٨٣- انظر : العالم والنص والناقد، فريال جبورى، مجلة فصول م ٤ ع ١ سنة ١٩٨٣، ص ١٨٧ .
- ١٨٤- انظر : معجم مصطلحات الألب، ص ٥٤٣ .
- ١٨٥- انظر : مقدمة ابن خلدون، دار الشعب، ص ٥٣٥ - ٥٣٦ .

- ١٨٦- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص ٥٤٤ .
- ١٨٧- انظر : السابق .
- ١٨٨- انظر : اللغة والإبداع، ص ٦٠ ، ٦١ .
- ١٨٩- شكرى عياده، السابق، ص ١٢٥ - ١٢٦ .
- ١٩٠- انظر : الأسلوب والأسلوبية، أحمد درويش، مجلة فصول م ٥ ع ١ سنة ١٩٨٤، ص ٦٠ .
- ١٩١- صلاح فضل، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول م ٥ ع ١ ديسمبر سنة ١٩٩٤، ص ٤٩ .
- ١٩٢- انظر : A Dictionary of Linguistics And Phonetics, P. 292.
- ١٩٣- انظر : علم الأسلوب، صلاح فضل، الهيئة العامة للكتاب ، دراسات أدبية سنة ١٩٨٥ ط ٢، ص ١١-١٥ ، ص ٤٨ ، ٤٩ ، ص ٥٨ . فى منهجية الدراسة الأسلوبية، محمد الهادى الطرابلسى، مركز الدراسات بتونس سنة ١٩٨١ ، ص ٢١٥ .
- ١٩٤- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١٠٦ .
- ١٩٥- صلاح فضل، علم الأسلوب، ص ١٨٩ .
- ١٩٦- انظر : السابق .
- ١٩٧- انظر : السابق، ص ١٠٨ .
- ١٩٨- انظر : السابق، ص ١٦٦ .
- ١٩٩- شكرى عياد، اللغة والإبداع ، ص ٩٠ .
- ٢٠٠- انظر : السابق ، ص ٣١ - ٣٢ .
- ٢٠١- انظر : الخطيئة والتفكير ، ص ١٧ - ١٨ .
- ٢٠٢- انظر : السابق،
- ٢٠٣- انظر : السابق .
- ٢٠٤- انظر : السابق، ص ٢١ - ٢٢ .
- ٢٠٥- انظر : نظرية الأدب المعاصر، نيفيد بشبندر، ص ٢٥ .
- ٢٠٦- صلاح فضل، علم الأسلوب، ص ٦١ .
- ٢٠٧- انظر : نظرية الأدب المعاصر، ص ٢٥ - ٢٨ .
- 208- A Dictionary of Literary Terms, P. 139.
- ٢٠٩- السابق .
- ٢١٠- انظر : النظرية الأدبية المعاصرة، ص ٢٧ - ٢٨ .
- ٢١١- انظر : السابق .

- ٢١٢- انظر : علم الأسلوب، صلاح فضل ، ص ١١٣ .
- ٢١٣- انظر : منهج في التحليل النصي، محمد حماسة عبد اللطيف، مجلة فصول م ١٥ ع ٢ سنة ١٩٩٦، ص ١١٦ .
- ٢١٤- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة ، ص ٧٥ .
- ٢١٥- انظر : A Dictionary of Literary Terms, P. 90.
- ٢١٦- انظر : Dictionary of Art Terms, P. 84.
- ٢١٧- محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ٦٩ - ٧٠ .
- ٢١٨- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة ، المعجم، ص ٥٠ .
- ٢١٩- محمد عناني، السابق .
- ٢٢٠- انظر : مداخل نقدية معاصرة، محمود الربيعي، مجلة عالم الفكر م ٢٣ ع ٢، ١ ديسمبر سنة ١٩٩٤، ص ٣١٦
- ٢٢١- صبرى حافظ ، شكرى عياد جسور ومقاربات ثقافية، عين للدراسات سنة ١٩٩٥، ص ١٨٤ - ١٨٥ .
- ٢٢٢- النقد والحدائث، ص ٤٨ .
- ٢٢٣- انظر الأسس النفسية للإبداع الفني، مصطفى سويف، ص ٢٢٧ .
- ٢٢٤- محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ٧٠ .
- ٢٢٥- الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص ١٧ .
- ٢٢٦- يقع هذا المصطلح في قضايا (الصوت الدال)، ضمن قضية (المشترك اللفظي وتباين التصور) لاعتماد البعض مقولة (الشاعرية) بدلا من (الشعرية) في مقابل Poetics انظر القضية .
- ٢٢٧- انظر : الخطيئة والتكفير ، ص ١٨ .
- ٢٢٨- جابر عصفور، النظرية الأدبية المعاصرة، ص ١٣٠ .
- ٢٢٩- حاتم الصكر ، قصيدة النثر، مجلة فصول م ١٥ ع ٣ خريف سنة ١٩٩٦ ، ص ٧٦ .
- ٢٣٠- انظر : السابق .
- ٢٣١- بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٦١ .
- ٢٣٢- انظر : قراءة جديدة للبلاغة القديمة، رولان بارت ، ترجمة عمر أوكان، أفريقيّا الشرق سنة ١٩٩٤ ، ص ٦ (رأى المترجم) .
- ٢٣٣- انظر : الصورة الفنية في التراث، جابر عصفور، ص ١٦٣ .
- 234- A Dictionary of Linguistics And Phonetics, P235.
- ٢٣٥- محمد عبد المطلب ، تقابلات الحدائث في شعر السبعينيات، ص ٦٩ .

- ٢٣٦- انظر : أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل ، ص ٢٤ .
- ٢٣٧- انظر : بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ١٢٦ .
- ٢٣٨- انظر : الخطيئة والتفكير ، ص ٢٧ - ٢٥ .
- ٢٣٩- انظر : أساليب السرد في الرواية العربية، صلاح فضل ، ص ١٢٦ .
- ٢٤٠- السابق ، ص ١٣٥ .
- ٢٤١- صلاح فضل، بلاغة الخطاب، وعلم النص، ص ٥٣ .
- ٢٤٢- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ٧٦ .
- ٢٤٣- انظر : السابق ، ص ٧٨ .
- ٢٤٤- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص ٥٤٠ .
- ٢٤٥- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ٧٨ - ٨٢ .
- ٢٤٦- انظر : السابق، ص ٨٣ .
- ٢٤٧- انظر : عصر البنيوية، إديث كريزويل ، ترجمة جابر عصفور، رأى المترجم، ص ٩، ١٠.
- ٢٤٨- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص ٥٤٠ .
- ٢٤٩- انظر : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص ٢٢٩ - ٢٣٠ .
- ٢٥٠- جابر عصفور ، عصر البنيوية ، ص ٣٨٥ .
- ٢٥١- انظر : عصر البنيوية ، ص ١٧ .
- ٢٥٢- إديث كريزويل، عصر البنيوية ، ص ١٧ .
- ٢٥٣- " كل مذهب يسلم بوجود مبدئين مستقلين كالمادة والروح أو الجسم والنفس أو الخير والشر" انظر : معجم الدراسات الإنسانية، ص ١١٤ .
- ٢٥٤- انظر : مسألة القصة من خلال بعض النظريات الحديثة، رشيد الغزى، مجلة الحياة الثقافية بتونس، ع ١ أكتوبر سنة ١٩٧٧، ص ٩٠ .
- ٢٥٥- يمنى العيد، فى معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت سنة ١٩٨٣ ، ص ٩-١٢ .
- ٢٥٦- انظر : قضية البنيوية ، دار أمية تونس سنة ١٩٩١ ، ص ٣٣ .
- ٢٥٧- انظر : جدلية المصطلح الأدبي، مجلة علامات ج ٨ م ٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص ١٣٠ - ١٣١ .
- ٢٥٨- انظر : مقدمة فى نظرية الأدب، ص ١١٩ .
- ٢٥٩- انظر : قضية البنيوية ، ص ٤٤ .
- ٢٦٠- انظر : السابق ، ص ١٢ - ١٣ .
- ٢٦١- الفلسفة والنقد الأدبي، مجلة فصول م ٤ ع ١ سنة ١٩٨٣ ، ص ١٨ .

- ٢٦٢- انظر : قضية البنيوية، ص ٢٩ .
- ٢٦٣- السابق ، ص ٣٠ - ٣١ .
- ٢٦٤- محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١٠٣ .
- ٢٦٥- انظر : السابق .
- ٢٦٦- البنائية بين العلم والفلسفة، مجلة الأقلام العراقية، ع ٤ سنة ١٩٧٨، ص ٧-١٢ .
- ٢٦٧- نبيلة إبراهيم ، السابق .
- ٢٦٨- انظر : مداخل نقدية معاصرة ، محمود الربيعي، مجلة عالم الفكر م ٢٣ ع ٢، ١٩٩٤ سنة ديسمبر ، ص ٣٢١
- ٢٦٩- انظر : A Dictionary of Linguistics And Phonetics, P. 290.
- ٢٧٠- انظر : Colin Mercer, Marxism, Structuralism and the problem of literature,
- Aron Studies, Second Series, 1985, P. 44
- ٢٧١- انظر : اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة ألفت كمال ، مجلة فصول م ٥ ع ١ ديسمبر سنة ١٩٨٤، ص ٣٧
- ٢٧٢- السابق .
- ٢٧٣- انظر : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس ، دار العودة بيروت سنة ١٩٧٩، ص ١٨ - ٢٠ .
- ٢٧٤- انظر : الخطيئة والتكفير ، ص ٣١ - ٣٢ .
- ٢٧٥- انظر : عصر البنيوية ، ص ٣٣٩ - ٣٤١ .
- ٢٧٦- انظر : السابق .
- ٢٧٧- انظر : السابق .
- ٢٧٨- انظر السابق .
- ٢٧٩- عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، ص ٢٣ .
- ٢٨٠- انظر : بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، عالم المعرفة ع ١٦٤، ص ١٣٣ - ١٣٤ .
- ٢٨١- صلاح فضل، السابق .
- ٢٨٢- انظر : قضية البنيوية، ص ٥٣ - ٥٤ .
- ٢٨٣- انظر : عصر البنيوية ، ص ٣٨٣ .
- ٢٨٤- انظر : قضية البنيوية، ص ٧٨ - ٧٩ .
- ٢٨٥- انظر : البنية التكوينية في المغرب، محمد خرماش، مجلة فصول م ٩ ع ٣، ١٩٩١ سنة ديسمبر ، ص ١٢٥ .

- ٢٨٦- انظر : بين الفلسفة والنقد، ص ٨٢ .
- ٢٨٧- انظر : عصر البنيوية، ص ٥٦ - ٥٩ .
- ٢٨٨- انظر : السابق .
- ٢٨٩- انظر : نظرية الأدب المعاصر، ص ٦٤ - ٦٥ .
- ٢٩٠- انظر : بين الفلسفة والنقد، ص ٨٧ .
- ٢٩١- تحليل النص الشعري، ص ٣٠ .
- ٢٩٢- ثمة قضية مصطلحية تشمل ذلك المصطلح بفعالية الصوت الدال وتقع ضمن قضايا اللغة بين المعيارية الاصطلاحية وعموم الدلالة، في (اختلاف الصوت الدال على تصور أوحده) (انظر القضية) .
- ٢٩٣- انظر : بين الفلسفة والنقد، ص ٩٧ - ٩٩ .
- ٢٩٤- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١٥٣ .
- ٢٩٥- انظر : مدخل إلى السميوطيقا، ص ٣٥١ - ٣٥٢ .
- ٢٩٦- انظر : عصر البنيوية، ص ٢٤ .
- ٢٩٧- انظر : السابق، ص ٣٣٩ .
- ٢٩٨- انظر : النظرية الأدبية المعاصرة، ص ١١١ .
- ٢٩٩- انظر : مدخل إلى السميوطيقا، ص ٣٥١ - ٣٥٢ .
- ٣٠٠- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة ، ص ١٥٣ .
- ٣٠١- انظر : السيميائيات، مجلة عالم الفكر، م ٢٤ ع ٣ سنة ١٩٩٦، ص ١٩٢ .
- ٣٠٢- انظر : عصر البنيوية، ص ٣٦١ - ٣٦٢ .
- ٣٠٣- انظر السابق، ص ٣٦١ - ٣٦٢ .
- ٣٠٤- مقدمة في نظرية الأدب، ص ١٢٥ - ١٢٦ .
- ٣٠٥- علم اللغة العام، ص ٣٤ - ٣٦ .
- ٣٠٦- أمينة رشيد، مدخل إلى السميوطيقا ، ص ٥٢ .
- ٣٠٧- انظر : مدخل إلى السميوطيقا ، ص ١٨-١٩ .
- ٣٠٨- انظر . A Dictionary of Linguistics And Phonetics, P. 275 176 .
- ٣٠٩- انظر : حول بويطيقا العمل المفتوح، سيزا قاسم ، مجلة فصول م ٤ ع ٢ سنة ١٩٨٤، ص ٢٣٣
- ٣١٠- انظر : سميولوجية اللغة، إميل بنفنست، ترجمة سيزا قاسم، مدخل إلى السميوطيقا، ص ١٨٠
- ٣١١- انظر : مدخل إلى السميوطيقا ، ص ٣١ .
- ٣١٢- انظر : السابق، أمينة رشيد ، ص ٥٧ .

- ٣١٣- انظر : السابق، ص ٣٥١ .
- ٣١٤- انظر : مصطلح (العلامة) السابق الإشارة إليه في قضايا الترجمة .
- ٣١٥- محمد حافظ دياب، النقد الأدبي وعلم الاجتماع، مجلة فصول م ٤ ع ١ سنة ١٩٨٣، ص ١٧ .
- ٣١٦- انظر : مدخل إلى السميوطيقا، أمينة رشيد، ص ٥٢ - ٥٣ .
- ٣١٧- انظر : السابق .
- ٣١٨- انظر : السابق، ص ٥٣ .
- ٣١٩- "القارئ والنص"، مجلة عالم الفكر، م ٢٣ ع ٢، ١ يونيو سنة ١٩٩٠، ص ٢٦١ - ٢٦٢ .
- ٣٢٠- انظر التناسية ، بيير مارك دوبيازى، ترجمة الرحوتى عبد الرحيم، مجلة علامات ج ٢١ م ٦ سبتمبر سنة ١٩٩٦، ص ٣٠٨ .
- ٣٢١- انظر : التناسية ، ليون سومفيل ، ترجمة وائل بركات ، مجلة علامات ج ٢١ م ٦ سبتمبر سنة ١٩٩٦، ص ٢٣٩ .
- ٣٢٢- فريال جبورى، فيض الدلالة وغموض المعنى، مجلة فصول م ٤ ع ٣ سنة ١٩٨٤، ص ١٨٧ .
- ٣٢٣- المفارقة عند جيمز جويس وإميل حبيبي، مجلة ألف ع ٤ سنة ١٩٨٤ ، ص ٤٣ .
- ٣٢٤- انظر : وردية ليل، مجلة فصول م ١١، ع ٤ سنة ١٩٩٣ ، ص ٢٧٨ .
- ٣٢٥- المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١١٠ .
- ٣٢٦- انظر : الخطيئة والتكفير ، ص ٣٢٠ - ٣٢٤ .
- ٣٢٧- انظر : الملكة الشعرية والتفاعل النصي، محمد بربري، مجلة فصول م ٨ ع ٣، ٤، سنة ١٩٨٩، ص ٢٢ .
- ٣٢٨- جابر عصفور ، عصر البنيوية، ص ٣٩٢ .
- ٣٢٩- تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي بالمغرب سنة ١٩٨٥ ، ص ١٢٠ - ١٢١ .
- ٣٣٠- انظر : التناسية ، بير مارك دوبيازى، ترجمة الرحوتى عبد الرحيم، مجلة علامات ج ٢١ م ٦ سبتمبر سنة ١٩٩٦ ، ص ٣٠٨ - ٣١٧ .
- ٣٣١- بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص ٢٤٠ - ٢٤١ .
- ٣٣٢- حول بويطيقا العمل المفتوح، مجلة فصول م ٤ ع ٢ سنة ١٩٨٤ ، ص ٢٣٦ - ٢٣٧ .
- ٣٣٣- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ٤٧ .
- ٣٣٤- انظر : التناسية ، دوبيازى، ترجمة الرحوتى عبد الرحيم، مجلة علامات ج ٢١

- م ٦ سبتمبر سنة ١٩٩٦ ، ص ٣٠٨ - ٣١٧ .
- ٣٣٥- انظر : قراءة في كتاب (الرواية والتراث السردى سعيد يقطين)، مجلة فصول م ١٣ ع ٤ شتاء سنة ١٩٩٥ ، ص ٢٦٤ - ٢٦٩ .
- ٣٣٦- انظر - على سبيل المثال - التأثيرات القرآنية في الشعر العربى المعاصر (ماجستير)، عزت جاد، آداب الزقازيق سنة ١٩٩٢ ، ص ١٠٠ - ١٠٣ .
- ٣٣٧- وذلك ما يندرج تحت ما أسمته (سيزاقاسم) التناص الداخلى الذى يعمل على تماسك العمل الأدبى ليجعل منه نصا .
- ٣٣٨- انظر : التأثيرات القرآنية في الشعر العربى المعاصر (ماجستير)، عزت جاد، آداب الزقازيق سنة ١٩٩٢ ، قصيدة الخروج لـ (صلاح عبد الصبور)، ص ٨٠ - ٨٤ .
- ٣٣٩- انظر : جدوى المصطلح .
- ٣٤٠- انظر : التناص وإشارات العمل الأدبى، صبرى حافظ، مجلة ألف ع ٤ سنة ١٩٨٤ ، ص ٩ - ١٢ .
- ٣٤١- انظر : السابق، ص ٢٧ - ٣٠ .
- ٣٤٢- انظر : بواكير المصطلحات النقدية، رجاء عيد، مجلة فصول م ٦ ع ٢ سنة ١٩٨٦ ، ص ١١٣ .
- ٣٤٣- انظر : السابق، ص ١١٠ .
- ٣٤٤- انظر : الحداثة السلطة النص، مجلة فصول م ٤ ع ٣ سنة ١٩٨٤ ، ص ٧٥ .
- ٣٤٥- انظر : وردية ليل، وليد الخشاب، مجلة فصول م ١١ ع ١١ سنة ١٩٩٣ ، ص ٢٧٧ - ٢٧٨ .
- ٣٤٦- عن كتابات نقدية ع ٢٢ ديسمبر سنة ١٩٩٣ ص ١٧١ .
- ٣٤٧- انظر : تنويعات حول لعبة النسيان، مجلة فصول م ٨ ع ٤، سنة ١٩٨٩ ، ص ١٧٥ .
- ٣٤٨- انظر : شكرى عياد جسور ومقاربات ثقافية، ص ١٨٦ .
- ٣٤٩- انظر : التناص وإشارات العمل الأدبى، مجلة ألف ع ٤ سنة ١٩٨٤ ، ص ٢١ - ٢٦ .
- ٣٥٠- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة ، ص ١٣١ .
- ٣٥١- انظر : الخطيئة والتكفير ، ص ٥٠ .
- ٣٥٢- انظر : المصطلح النقدى وآليات صياغته ، مجلة علامات ج ٨ م ٢ يونية سنة ١٩٩٣ ، ص ١٠٥ .
- ٣٥٣- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١٣١ .

- ٣٥٤- انظر : نظرية الأدب المعاصر، ص ٧٥ - ٧٧ .
- ٣٥٥- انظر : مقدمة في نظرية الأدب، تيري إيجلتون ، ص ١٦١ - ١٦٢ .
- ٣٥٦- انظر : البنيوية وما بعدها، ص ٢٢٨ .
- ٣٥٧- انظر : ما بعد الحداثة، ص ٥٤ .
- ٣٥٨- انظر : السابق .
- ٣٥٩- انظر : التفكير النظرية والتطبيق، سمية سعد ، مجلة فصول م ٤ ع ٤ سنة ١٩٨٤، ص ٢٢٢
- ٣٦٠- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١٣٣ .
- ٣٦١- انظر : المسرح التجريبي ومفهوم اللاتحدد، ما يكل هو فيل ، ترجمة سامح فكرى، مجلة فصول م ١١ ع ٤ سنة ١٩٩٥ ص ٥٨ .
- ٣٦٢- محمود الربيعي، مداخل نقدية معاصرة ،مجلة عالم الفكر م ٢٣ ع ١، ٢٠١٤ ديسمبر سنة ١٩٨٤ ، ص ٣٢٢ .
- ٣٦٣- انظر : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص ١٦٣ - ١٦٤ .
- ٣٦٤- انظر : الخطيئة والتكفير ، ص ٥١ .
- ٣٦٥- انظر : السابق، ص ٥٤ - ٥٥ .
- ٣٦٦- انظر : تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات، محمد عبد المطلب، ص ١٥٨ .
- ٣٦٧- انظر : الخطيئة والتفكير، ص ٥٤ - ٥٥ .
- ٣٦٨- رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، ص ١٤٦ - ١٤٧ .
- ٣٦٩- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١٤٦ - ١٤٧ .
- ٣٧٠- انظر : قراءة النص، حسن حنفي ، مجلة ألف ع ٨ سنة ١٩٨٨، ص ١٨ .
- 371 .

upon- Avon Studies, Second Series, 1985, P. 59- 60 .

- ٣٧٢- انظر : السابق .
- ٣٧٣- محمد عناني ، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١٤٨ - ١٤٩ .

اللغة المعيارية الاصطلاحية وعموم الدلالة

اللفظ بين درجة الصفر والتخصص الدلالي المشترك
اللفظي وتباين التصور اختلاف الصوت الدال على
تصور أوحده ضبابية المصطلح في الحقل الدلالي

إنها اللغة، حسبما اعتمدت اعتباريتها النسبية؛ تعددت تصورات أصواتها الدالة، كحصاد طبيعي لاختلافات التواطؤ والشيوع، ثم هي مازالت في الوقت ذاته ومن خلال فعالية تواطؤ الذاكرة العظمى تحافظ على مرجعية هذه التصورات.

ولما كانت الدلالة طريقاً لالتقاء تفعيل أحد هذه التصورات دون آخر، حسبما يقع اللفظ في السياق؛ فإن هذا اللفظ يتجلى بصورة تشهد إعمال دلالات متعددة له دون تحفظ أو قيد بما يشمل العموم، ولأن السياق الأدبي هو أحد السياقات التي يمكن أن تشغل حيز عموم الدلالة للفظ؛ فإن وقوع التواطؤ والشيوع على أحد تصورات هذا اللفظ ليعمل في المجال المصطلحي وفق المعيارية الاصطلاحية؛ يصبح بمثابة إعادة تشكيل للغة ما انتزع ذلك اللفظ من المادة الخام لهذه اللغة، ويدخل اللفظ بذلك ميلاداً جديداً لا يسلم من حتمية الصراع بين تقييد دلالاته في شكل مصطلحي يحتوى التصور الأوحـد المتواطئ عليه؛ وإعمال الدلالة المطلقة للفظ كإشارة لغوية. وهنا تأتي فعالية الأصل اللغوي في نظرية المصطلح النقدي، حيث الفصل بين آليات ذلك المعترك، لتتصرف إلى قضيته الأولى التي تعنى بوضع اللفظ بين درجة الصفر أو اللامعنى والتخصص الدلالي، لتمثل الدرجة الأولى قمة الانعتاق بين الدال والمدلول، وتصل الاعتبارية إلى ذروتها، وتبلغ معها تعددية التصورات أقصى درجة ممكنة في فعالية اللفظ كإشارة لغوية، الأمر الذي يفضي إلى وقوع ذلك اللفظ على عموم الدلالة، بينما تقع الدرجة الثانية - التخصص الدلالي - على قمة الانحسار في التصور المصطلحي الأوحـد، وتفقد الاعتبارية فعاليتها تماماً، ويصير اجتناب الضبابية مرهوناً بـشيوع التواطؤ. أما ما عدا ذلك فإنه لامشاحة في الالتباس ما كانت حاجة الحقل المعرفي المتخصص للنقد الأدبي إلى المصطلح والإشارة اللغوية للفظ على حد سواء، ريثما يستقر الشيوع فتتـحصر التصورات رويداً رويداً في تصور أوحـد يقوى فيه معامل الارتباط بينه وبين الصوت الدال حتى يكاد يخرج اللفظ تماماً من الإشارة اللغوية إلى المصطلح. ومثله ما وقع لمصطلحات: العمل، النص، الخطاب، اللغة، الكلام، الكتابة، القراءة.

ولأن هذه اللغة تتمتع أيضاً بظاهرة الترادف على النحو الذي يجعلها مقصورة على الأصوات الدالة والتصورات دون الدلالة؛ فإن الإشارات اللغوية انطلاقاً من مبدأ الاعتبارية والتحول الدلالي قد أصبح لها من التصورات ما تتفق أو تختلف عليه هذه الإشارات، شأنها شأن الأصوات الدالة، لينغدو من الطبيعي

الوقوع على ترادف صوتي واختلاف في التصورات، أو ترادف تصوري واختلاف في الأصوات الدالة. ولما كان المصطلح أحد مفردات اللغة فإنه لا يسقط حقه البتة - مادام لم يستقر بعد - في الفعالية بتصور أو صوت دال عند البعض بشكل يختلف عنه عند البعض الآخر ماتباعدت الشقة الزمانية أو المكانية بينهما وانقطعت سبل التداول أو المشاركة فيه، وعلى الرغم من كون ذلك اختلاف تواطؤ وشيوع إلا أنه مردود في الأساس إلى الأصل اللغوي الذي يسمح بهذه الزبقيّة كطبيعة لغوية في المقام الأول، وهذه إفادة لا تختلف مع مصطلح المصطلح مارد ذلك إلى نظرية المصطلح النقدي التي أكدت على فعالية المصطلح انطلاقاً من الحقل المعرفي المتخصص، وذلك ما وقعت عليه قضية (المشترك اللفظي وتباين التصور) كقضية حقل معرفي متخصص وقع الخلط فيها بين مصطلحات تضاربت تصوراتها بين نظرية وأخرى، أو وقعت في مجادلة القديم والجديد في الحقل المعرفي المتخصص للنقد الأدبي العربي ومنها : (الشعرية والشاعرية)، و(الدراما).

أما قضية (اختلاف الصوت الدال على تصور أوحد) فهي على النقيض من سابقتها مع خضوعها للأصل اللغوي ذاته، واعتماد ظاهرة ترادف الأصوات الدالة، غير أنها ما اعتمدت الترجمة كعرض يمكن أن تتضاعف هذه الدوال تبعاً لاتساع رقعة الترجمة على الأصل، من قبيل البحث عن الصوت الدال الأنسب المقابل وفق أسس الاصطلاح لاحتواء التصور، وخير مثال لهذه القضية هو ترادف الأصوات الدالة على : العلاماتية، السميوطيقا، السميولوجيا، الأعراضية، الدلالية، الرموزية، الإشارية، السيميائية، السيمية، السيمياء. وكذلك : البرجماتية، التداولية، الذرائعية، النفعية، علم المقاصد. ومنها أيضاً : الانحراف، التجاوز الانتهاك، كسر البناء، العدول، الانزياح.

ولأن الحقل الدلالي ينتمي إلى عضوية التصورات؛ فإن ضبابية هذا الحقل تتجلى أشد ما تكون حال الوقوف على حد التعريف لوحداتها التصورية حتى أنه يصعب الفصل بين وحدة وأخرى إلا بتعويل تصورهما على تصورات الوحدات ككل، وذلك شأن الرواية، القصة، القصة القصيرة، الأقصوصة.

أولاً : اللفظ بين درجة الصفر والتخصص الدلالي

العمل، النص، اللغة، الخطاب، الكلام، الكتابة، القراءة

إن أهم ما يجلى الفرق بين الإشارة اللغوية والمصطلح هو وقوع الأولى فى درجة الصفر الدلالي حال إفرادها، وحتى إذا ما دخلت معترك التداول فإنها تتشكل دلالتها حسب العلاقات السياقية فتعمل تصورا أو حدا من تصوراتها ليحدد دلالتها فى اللغة العادية، بينما تصل فى اللغة الفنية إلى ما يسميه (صلاح فضل) الفراغ الإبداعي^(١) وذلك بالانعتاق التام بين دالها ومدلولها، وهى أعلى درجات (الانحراف) للغة العادية والتى تعنى بها اللغة الفنية. أما المصطلح فهو إشارة لغوية تخصصت دلالتها لتعمل بدلالة ثابتة فى كل الأحوال، حال تفردا أو تعددها، فى سياقات مختلفة ومن ثم فإنه إذا وقعت وحدة اللفظ كمصطلح وكإشارة لغوية فى أن واحد فى الحقل المعرفى ذاته؛ فإن الفصل بينهما يصبح من الصعوبة بمكان، ولأن المصطلحات لغة علم، والإشارة اللغوية لغة عادية، وإبداعية منحرفة؛ فإن الصدام الواقع بينهم يتجلى بشكل أقوى فى لغة النقد الأدبى التى تعتمد اللغات الثلاث، ويظل الوضع كذلك، إلى أن يبلغ المصطلح حدا من الشيوع لا يقل عن شيوع تصورات الصوت الدال كإشارة لغوية، وهنا تصبح لغة النقد أكثر علمية وأكثر تحديدا، ومع ذلك فإن المصطلح لن يبلغ من السطوة ما يخرج به هذه الإشارة اللغوية من الحقل المعرفى تماما حتى يتفرد بالتخصص الدلالي الذى استقر على تصور أوحد بينما هذه الإشارة اللغوية لما تزل تحمل للصوت الدال تصورات أخرى تقع فى صميم المعرفة الاصطلاحية اللغوية، ليبقى الجدل مستمرا، وكأنه قدر النقد الأدبى، حتى تتجرد ما أمكن لغة الخطاب ويعى الناقد القضية، فتتحتّم للنقد لغة وسياق خاص يستجلى ذلك التخصص الدلالي لشفراته الخاصة دونما لبس أو تشتت.

ومن ناحية أخرى فإن هذه الإشارات اللغوية التى ظلت تعمل ردحا طويلا على إطلاق دلالتها؛ إنما دخلت ذلك الأسر الدلالي وفق معطيات بعض النظريات النقدية فى مداخلات النقد الجديدة، وهى بذلك يفترض دخولها فى صراع آخر ما وقعت هذه النظريات فى مجادلات الرفض والقبول، وذلك هو التشتت الأكثر عنفا، لأن ذلك يعنى اضطرابا لاحدود له؛ إلا أن هذا الاضطراب قد يفتقر إلى حد كبير حال بلوغ النقد نضجه العملى، فيؤصل لهذه النظريات وفق إطار يحفظ حدود المفاهيم دون تعسف، ويبقى لمعترك التداول القول الفصل، وتبقى معنا منظومة :

العمل، النص، الخطاب، اللغة، الكلام، الكتابة، القراءة، شاهدة على إفلات المصطلح بتخصصه الدلالي من الإشارة اللغوية بعموم دلالتها. غير أن تقنية تصوراتها تنحصر في تعانق الأصوات الدالة التي تحمل ذلك التخصص الدلالي، ليصبح أفراد التصور رهن الفصل بين كل مصطلح على حدة من جهة، وبين الثنائيات المصطلحية الشائكة والمتشابهة من جهة أخرى.

- العمل والنص : Work and Text :

يطلق مصطلح (العمل) على أى اثر ينتجه فنان أو أديب لعرضه على الجمهور^(٢)، بينما عرف (النص) على أنه كلمات مطبوعة يتألف منها الأثر الأدبي^(٣)، وظل التداول النقدي يرادف بينهما بفاعلية دلالاتهما المطلقة وكأنهما إشارتان لغويتان، إذ إن ذلك التداول لم يكن يفصل بين أى من معطيات التجربة الشاملة قبل نظريات التوجه إلى الشكل في مداخلات النقد الجديدة، وظل استخدام الإشارتين اللغويتين على سبيل الترادف إزاء مناقشة التجربة الإبداعية ككل. ولأن البنيويين كانوا معنيين بوضع مشكلة المنهج نصب أعينهم، فضلا عن عنايتهم بقضايا الشكل، واهتمامهم باللغة والتراكيب؛ فإن هدفهم الأسمى صار منحصرًا في منحى القراءة النصية دونما الاهتمام بالتفسير وما يحيط به من شبهة الخروج عن النص^(٤)، وقد كان سؤال (سارتر) ما الأدب؟ وتجلي نظرية (الأدبية) ومن بعدها (الشعرية) هو المدخل الرئيسى لبداية انحصار التصور، وفي الوقت الذى تجلى فيه تصور (العمل) على أشد ما يكون في (الواقعية الاشتراكية) باعتباره الهدف الأسمى للنظرية ومحور تفعيلها ليتمثل الإنجاز الحقيقى لها ويحمل معطياتها الأيديولوجية السياسية والاجتماعية؛ فإن النص قد أصبح رد الفعل المناهض الذى يحمل تقنية التوجهات الفلسفية الشكلية بدءًا من (الأدبية) إلى (ما بعد البنيوية) باعتباره محصور التغيير ومركز الثقل الذى مالت إليه تقنيات النظرية. وحيثًا كانت خطوات الانتقال من (العمل) إلى (النص)، إلى أن استوى جلاء الفصل في مقولة (بارت) بانتقال (البنيوية) إلى (ما بعد البنيوية) على كونه انتقالًا من (العمل) إلى (النص)، ثم هو انتقال من رؤية القصيدة أو الرواية ككيان مغلق مجهز بمعان محددة تصبح مهمة الناقد إزاءه مجرد فك الشفرة إلى رؤيتها كنتاج مطلق لا يقبل الاختزال إلى انفتاح لانهاى لا يحده مركز أو جوهر أو معنى منخلق^(٥). وذلك هو التحول الجذرى فى التصور الذى استوى على جلانه المصطلح اعتمادًا على مقولة (لاكان) بفك الدوال

عن المدلولات، ليصبح (النص) هو المنوط به فعالية اللغة والتراكيب بوضع الكتابة في درجة الصفر أو اللامعنى - كما يقول (الغدامي) عن بارت^(٦) - وعندها تنطلق المدلولات إلى اللانهائية الدلالية، لتقتصر عملية التأويل Hermeneutic على القراءة من منطلق مجرد ينطبع بعموم اللغة ويجلى فعالية التواصلية Intertextuality والعلاماتية Semiotics والتفكيكية Deconstruction، بينما يبقى (العمل) على شموله فعالية التجربة وفق منحى الصياغة المغلقة التى تنحو قبل ارتباط الدوال بالمدلولات على ما يكنه المعنى حسبما يطرحه المنشئ وتخضع له عملية التفسير.

من هنا كانت نشأة (علم النص) عند (فان ديك) كسبيل أكثر علمية ومنهجية للإحلال محل (علم البلاغة)، أو أن يصبح موازيا له، وتكون هذه البلاغة هي السابقة التاريخية لعلم النص، كما يقول (فان ديك) "إذا نحن أخذنا في الاعتبار توجهها العام المتمثل في وصف النصوص وتحديد وظائفها المتعددة"^(٧)، ويبقى لها الآن ارتباطها بأشكال أسلوبية خاصة، كما كانت ترتبط بوظائف الاتصال العام ووسائل الإقناع، كما يقول (صلاح فضل)^(٨). على أن الحقيقة العلمية الثابتة هي أن معطى البلاغة المعاصرة ما هو إلا إنجازات (علم النص) من خلال ما يقدمه من إطار عام ومنهج شامل يعتمد دراسة النص ككل وفق مفهوم (البنية).

ومن وجهة نظر بنيوية أيضا، يعالج (يورى لوتمان) التخصص الدلالي للنشاط في مجال المصطلح لكل من (العمل) و(النص)، فيشير إلى أن (العمل) حين يتجسد نصا في شكل طباعى فإنه يفقد قيمته المطلقة والمستقلة، لأن هذه القيمة هي موضوع التحليل الوحيد، ومن ثم "ينبغي أن نرفض، وبإصرار، أى تصور بأن النص والعمل الفنى مترادفان، فما النص إلا واحد من مكونات العمل الفنى، وإن كان - بالطبع - أكثر هذه المكونات أهمية، وبدونه يصبح العمل الفنى ضربا من المستحيل"^(٩).

لم يصل إذن (لوتمان) إلى ذلك الفصل الحاد عند (بارت) على اعتبار أن العمل الأدبى لم يكن ليوحد بمعزل عن اللغة الفنية، ولا يمكن أن يكون فى الوقت ذاته بمعزل عن لغات الاتصال الاجتماعى الأخرى، وذلك ما يتطلبه منا (العمل) أن نفهمه، وأن نمحه معناه من خلال سياق وإطار هذه اللغات، وذلك ما جعل (النص) عنده تعبيرا يتخلق من خلال اللغة الطبيعية، ليصير ذلك (النص) تجسيدا لنظام أو نسق^(١٠). أى أن فلسفة الفصل فى التصور اعتمدت عند (لوتمان) منحى

النصية على اعتبار (النص) نظاما خاصا أونسقا متميزا لتكمن نصيته فى هذه الخصوصية، على خلاف مقولة (بارت) برد منحى التحول من النص المخلق فى (العمل) إلى النص المفتوح فى (النص) .

ويقف (ولفجانج ايزر) بجوار (لوتمان) فى عنايته برد (النص) إلى النصية فى المقام الأول، باعتبارها معيارا فنيا وإحدى تجليات (العمل) التى قد تتحقق أو لا تتحقق، ويجسد ذلك من خلال نظرية (الظواهرية Phenomenology)، فيقسم (العمل الأدبى) إلى قطبين، الأول فنى والثانى جمالى، ويعنى بالأول (النص) كما أبدعه المؤلف، ويعنى بالثانى فى إشارته لما أنجزه القارئ، وذلك ما يلزم ألا يكون (العمل الأدبى) مطابقا تماما لـ (النص)، بينما يقع بين القطبين، ليكون (العمل الأدبى) شيئا أكبر من (النص)، لأن النص لا تشيع فيه الحياة إلا إذا تحقق، والتقاء النص والقارئ هو الذى يخرج (العمل الأدبى) إلى الوجود^(١١).

بيد أن (ايزر) ينظر إلى (النص) من زاوية فلسفة (الظواهرية Phenomenology) على اعتباره كيانا فنيا، ويعمل التخصص الدالى فيه من منظور معيارية فنية أيضا، شأنه فى ذلك شأن (لوتمان) غير أنه يحيل هذه المعيارية إلى قدرة ذلك النص على احتواء الجمالى فى إنجاز القراءة.

أصبح إذن لكل مصطلح من المصطلحين تخصصه الدالى بما يباعد بين تصورهما ويخرجهما من دائرة الترادف، على ألا يدخل فى جدلية الإحلال والإزاحة، ليظل التفاعل بينهما مستمرا.

وإذا كان كل من (لوتمان) و(ايزر) قد استقر لديهما مصطلح (النص) على معيارية فنية؛ فإن (بارت) بعنايته بالتصور فى انتقاله من (العمل) إلى (النص) لم يكن ليهدف إلى إحلال الثانى محل الأول؛ إنما حاول أن يجلى نظرية بعينها، ليؤكد هو الآخر معيارية فنية أخرى، لتلتقى الآراء الثلاثة فى ترسيخ التصور المصطلحى على توجه النظرية، وحينما يعنى (لوتمان) بـ (النص) على كونه نظاما أو نسقا أو بنية إنما يعنى بترسيخ مبدأ بنيوى فى نظرية (البنيوية)، وحينما يقول (ايزر) بتجليه الجمالى كإنجاز قرائى؛ فهو يعنى بكينونة الظاهرة فى (النص) أو يكون (النص) فى إشارته إلى تجلى الظواهر، بينما يبحث (بارت) عن (النص) فى تجلى مبدأ تفكيكى رئيس فى النظرية التفكيكية بانعتاق الدوال عن المدلولات، غير أنه لم يقف عند حدود ذلك؛ بل يحدد من خلال البعد المنهجى ما للنص من عدم محدودية ومادية ملموسة على العكس من (العمل الأدبى)، ليصبح (النص)

مجالا منهجيا، و(العمل) جسما ماديا محسوسا، والفرق بينهما كالذى يقترحه (لاكان) بين الواقع Reality والواقعي Real، حيث يعرض أولهما للعيان بينما يحتاج الثانى إلى البرهنة عليه، فـ (العمل) يمكن رؤيته، وعرضه فى المكتبات، أما النص فيبلور نفسه وفقا لمجموعة من القواعد ولا يوجد إلا فى اللغة كتابة ونشاطا وإنتاجا، وذلك ما جعل (النص) - عند بارت - يمكن أن يتجاوز العمل، على خلاف ما قال به غير واحد مثل (لوتمان) و (إيزر) .

ونوالى مع (صبرى حافظ) قراءته لمقال (بارت) الهام (من العمل إلى النص)، ونتابع معه حصر البعد الشكلى والجنس الأدبى بعد البعد المنهجى، لنكتشف أن (النص) لا يعرف نهاية، ولا ينخرط تحت لافتات الأجناس الأدبية، فهو يخترع حدوده وقد يجترحها أو يعصف بها، وهو يؤسس نفسه فيما وراء الحدود المفترضة، ويعيد دائما تجديد ذاته من خلال التجاور المستمر وطاقته الفذة على الاستبعاد . أما مع البعد (العلاماتى Semiotic) فإن (النص) عدد لا نهائى من المشيرات؛ بينما (العمل) إشارة مغلقة على مشير قد يكون عرضة لتفسيرات محددة وثابتة تتسم بالانغلاق . و(النص) يتمتع بتعددية المعنى التى تكون غير قابلة للاختصار والاختزال، ولايجنح إلى التعايش بين المعانى ولكنه يحاول تفعيلها وتحولها وتداخلها، ولهذا لا يستجيب (النص) إلى التفسير وإنما ينحو نحو التفجير، ثم يندرج ذلك (النص) تحت البعد التناصى على اعتبار تفاعله مع سابقه ومعاصره من نصوص، فى حين أن (العمل) يقع دائما فى شرك البحث عن الأب فيحدده العالم الخارجى ويقع فى سلسلة من التعاقبات ثم يكون له حظه من مؤلفه، فى حين أن ليس لـ (النص) إلا ذاته، وأخيرا إذا كانت شفافية العلاقات الاجتماعية منوط بها (العمل) فإن (النص) منوط به تحقيق شفافية العلاقات اللغوية التى تشارك فى خلق (يوتوبيا) اجتماعية خاصة سابقة على التاريخ^(١٢) .

أما (جوليا كريستيفا) فهى تكاد لا تقول إلا بـ (النص) فتحيل إليه ما لـ (العمل) من لغة تواصلية تعتمد الواقع والمجتمع وترده إلى (النص) من خلال مشاركته فى تحريك هذا الواقع الذى يمسك به فى لحظة انغلاقه^(١٣)، ثم تفرق بين الموضوع الأدبى الذى تطالب به النزعة (السوسيولوجية) الفجة والنزعة الجمالية، وذلك الموضوع الذى تطرحه اللسانيات كنص، غير أنها تتجاوز بذلك (النص) حدود الطابع النحوى إلى ضرورة تحليل الدال ووضع المقولات النحوية موضع تساؤل^(١٤)، وهى مرحلة الانتقال من (الشعرية) إلى (ما بعد البنيوية) باحثنة عن

(الأثر) مع (دريدا)^(١٥)، وتتحو نحو (التناصية) في فتح النص مع (بارت) وتشمله برعاية المقولات المنطقية التي تتجاوز حدود اللسانيات دون إهمال حقها البنائي في إعادة توزيع العلاقات الصادمة والبناءة^(١٦).

ويستل من ذلك (صلاح فضل) تصورا (لنص) عند (كريستيفا) باعتباره موضوعا لعدد من الممارسات (العلاماتية) غير القابلة للانحصار في مقولاتها ليصبح النص "جهازا عبر لغوي، يعيد توزيع نظام اللغة، بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية مشيرا إلى بيانات مباشرة تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها"^(١٧).

ثم يؤكد (صلاح فضل) على ضرورة الفصل بين التصور المصطلحي والإشارة اللغوية لإجلاء فعالية قضية اللفظ بين درجة الصفر والتخصص الدلالي حسبما يقع في السياق، لينتمي (العمل الأدبي) - لديه - إلى الاعتداد بالأبعاد التاريخية والاجتماعية والثقافية للنص الأدبي، وكذلك علاقته بالمدع والجمهور، وهي علاقات ذات طابع سببي أحيانا مثلما الحال في عمليات المؤثرات والبواعث والمصادر، وقد تكون أيضا ذات طابع غنائي مثل المقاصد والأهداف. أما (النص) فهو ينبغي أن يعتمد على عدد من المبادئ الهامة حسب السياق الوارد فيه، والفصل قائم بينهما في كل الأحوال، غير أن (فضل) لا يشترط بذلك في (النص) - كمصطلح - المعيارية الفنية؛ مثلما وقعت عند (لوتمان) و(إيزر) أو (بارت)، ولكنها معيارية أسلوبية، وذلك ما جعله يقول "إن أي نص أدبي لا يصل بالضرورة إلى أن يكون عملا أدبيا بهذا المفهوم، إذ كثيرا ما نجد نصوصا غير مطبوعة ولا معروفة، مما يعنى حرمانها من الحياة الثقافية والأدبية"^(١٨).

نصل بذلك إلى مجموعة من العلاقات إزاء الفصل بين (العمل) و(النص)، تقول الأولى عند (لوتمان) و(إيزر) باشتمال (العمل) - (النص) من خلال المعيارية الفنية لنظرية (البنوية)، وتقول الثانية عند (بارت) باعتبار (النص) أوسع من (العمل) وفق المعيار الفني لنظرية (التفكيكية)، وتقول الثالثة عند (فضل) بإمكانية قصور (النص) عن أن يكون (عملا) وفقا لمعيارية نظرية (الأسلوبية)، أما الرابعة فهي عند (كريستيفا) بجمع التصورين على صوت دال واحد هو (النص) الذي يقبل الانغلاق والانفتاح في آن واحد، ثم يصبح متجاوزا لموضوع علم اللسانيات، لتلتقي في النهاية مع خصوصية نصية تتسق مع بعض ما قال (بارت) و(دريدا) باعتماد التناصية والبحث عن الأثر.

وتواصل مع (كريستيفا) انصرفت التوجهات المصطلحية إلى الكشف عن تصور لذلك الصوت الدال (النص) يتسق إلى حد كبير مع تصورات النظرية، ليصبح ذلك (النص) هو فارس النقاش ومحور الجدل وكأنه وحيدة لغوية أعيد اكتشافها من جديد، فيتبناه (محمد مفتاح) على كونه مدونة كلامية مؤلفة، وهو حدث يقع في زمان ومكان معينين، لا يعيد نفسه شأنه شأن الحدث التاريخي، وهو تواصل يهدف نقل معلومات ومعارف وتجارب المبدع إلى المتلقي، وهو تفاعل في تحقيق الوظيفة التواصلية، وإقامة العلاقات الاجتماعية بين الأفراد، وهو مخلق وتوالدي في آن واحد حينما تكون له بداية ونهاية، ويعتمد الحدث اللغوي المتوالد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية^(١٩).

وثمة تداخل في هذا التصور بين (العمل) و (النص) على خلاف مقولات (بارت) و(لوتمان) و(إيزر) و(فضل)، وكان كلا من (كريستيفا) و (مفتاح) يحاول الاعتماد على الصوت الدال (النص) ليحمل التخصص الدلالي متفردا؛ إلا أن ذلك الأمر لا يخلو من قليل أو كثير من الالتباس، فضلا عن أن الاحتفاظ بالصوتين الدالين (العمل) و(النص) يحدث قدرا من التفاعل المنوط به تجلية تصور كل مصطلح على حدة.

يبقى إذن تصور (بارت) على كونه أشد التوجهات منطقية وإقناعا من الوجهة الفنية لتأكيد هوية التخصص الدلالي لكل من (العمل) و(النص)، وتنطلق الدعوة إلى تمثيلهما إيمانا بالتحول الجذري في مداخلات النقد الجديدة التي أوقفت على (العمل) عناية النص المغلق المرتبطة فيه الدوال بالمدلولات، حتى جعلت من قراءته تفسيرا أيديولوجيا أو اجتماعيا أو سياسيا أو نفسيا، ليس له من العالم الخارجي سوى المبدع والمجتمع واللغة الموقوفة على قدرواه من الاعتبارية تنتمي إلى التخصص الدلالي أكثر مما تنتمي إلى درجات أعلى من (الانحراف) بموجب هذه القراءة وسلطويتها التي جعلت منها عالما محسوسا وملموسا ومحددا، لا بد أن تكون له نهاية تفسيرية طالما وقعت الفكرة قبل الكتابة وبلغت بعدها سطوتها وأصبحت اللغة لا تطرح سوى معنى استهلاكيا يحقق دائرة التواصل المغلقة بين المجتمع والمبدع ولغة التواصل. أما (النص) فهو كمجال منهجي تتعق فيه الدوال عن المدلولات ولا تحده النهايات ولا التأويلات أو التقسيمات، إنه كما يستخلص (صبري حافظ) من مقولة (بارت)^(٢٠)، إشارة مفتوحة على عدد لا نهائي من المعاني والدلالات المتفجرة والمتجددة والمستمرة، يعتمد (التأويل) لا (التفسير)

وينتمى إلى مجال تناصى ولكنه يطيح فى الوقت ذاته بخرافة الأصول والمصادر ولا يعترف بالأبوة، ويربط بين عملية الكتابة المتفجرة والقراءة الإبداعية الخلاقة التى يصير معها التأويل متعة ولذة قد تصل إلى حد التطهير الإبداعى الأول، ثم هى تخلق شفافية لغوية لاتقل بأى حال من الأحوال عن تلك الشفافية الاجتماعية التى يحققها (العمل) .

ثم يبقى بينهما ذلك القدر المشترك من التفاعل المنوط به تجلية تخصصهما الدلالى، ثم تبقى كذلك تلك المرونة بينهما ريثما تنتشط النظرية فيسع كل منهما الآخر؛ على أن يظل (النص) هو النتاج المثمر والطرح المغدق لمداخلات النقد الجديدة فيما بعد البنيوية .

وعلى الرغم من ذلك فإن (كريستال) مازال يحتفظ بـ (النص) على أساس من كينونة الإشارة اللغوية، فيشير إلى تصنيف النصوص إلى أنواع مثل : علامات الطريق، وتقارير الأنباء، والقصائد الشعرية والخطاب .. إلخ، ولم يحتضن من مناقشات علماء اللغة سوى تمييزهم بين (النص) و(الخطاب) حينما يصبح الأول منتجا طبيعيا والثانى عملية حركية للتعبير والتفسير، وهناك اختلاف مشابه يرى (النص) كمفهوم ينطبق على البنية السطحية بينما (الخطاب) ينطبق على البنية العميقة، ومن وجهة نظر معاكسة قام البعض بتعريف (النص) كمفهوم مجرد و(الخطاب) من حيث واقعته، ثم يشير إلى اتجاه آخر يقوم على اعتبار (النصوص) حديثا طويلا يحتكر شخص واحد فيه الكلام^(٢١) .

أما (الخطاب) بمداخلته بين (العمل) و(النص) فى فعاليات عموم الدلالة فيدخل هو الآخر فى البحث عن التخصص الدلالى فى ثنائية اللغة / الخطاب .

– اللغة / الخطاب Lasnquage / Discourse :

كلنا يعرف اللغة على كونها تلك الوسيلة التى يتفاهم أو يتحدث أو يتخاطب بها الناس وفق ما سبق لهم أن اصطلحوا عليه من أصوات دالة لصور عينية أو ذهنية معينة، ومن التحدث يكون الحديث والحدث ومن التخاطب يكون الخطاب والخطب، والخطب هو الشأن أو الأمر، صغر أو عظم، والخطب الأمر الذى تقع فيه المخاطبة والشأن والحال، والخطاب والمخاطبة، مراجعة الكلام^(٢٢) .

للفظ دلالاته القديمة فى العربية إذن، وتدور التصورات حول ذلك فى القرآن الكريم^(٢٣) بطلاقة اللفظ الدلالية وفق عموم الدلالة، حتى جاء (التهانوى)

وأدخل ذلك الخطاب) في التخصص الدلالى كمصطلح ضمن مصطلحات الفنون على اعتباره توجيه الكلام على إطلاقه نحو الغير للإفهام، ثم نقل إلى الكلام الموجه الذى يعبر عنه بما يقع به التخاطب، ثم احترز فى ذلك من استخدام الحركات والإشارات ليقصر الأمر على اللغة واشترط فيه إفهام السامع، وأخيرا استقر الأمر لديه على الكلام اللفظى أو النفسى الموجه به نحو الغير^(٢٤).

من ثم فإن المصطلح فى العربية يركن إلى الخطب أو الحدث باعتماد ما يقع فيه التخاطب، ثم يشترط تجلى الذاتية فى الكلام فيما أسماه الكلام النفسى، وسوف نكتشف بعد قليل أن هاتين الركيزتين هما محور التصور الذى دار حوله الفكر البنىوى فى مداخلات النقد الجديدة، وعلى خلاف ما يفصل فيه (محمد عنلى) بين التصور القديم فى العربية، ونظيره كترجمة لكلمة Discourse الانجليزية^(٢٥)، وإن كنا معه فى انسجامه بشكل أكثر وعيا فى منحاى المعاصر مع تجليات النظرية بشكل أكثر تحديدا ووضوحا ضمن رؤية منهجية شاملة.

ولأن (سوسير) كان ينظر إلى اللغة على أنها (نظام من الاختلافات)؛ فقد فصلت (البنىوية) بين نظام هذه اللغة والحدث الخطابى الذى يتمخص عنه ذلك النظام، ف وقعت ثنائية اللغة / الخطاب، لتعنى (اللغة) بالمخزون ذهنى الذى تمتلكه الجماعة، بينما يعنى (الخطاب) بما يختاره المتحدث من ذلك المخزون اللغوى ليبر عن فكرته^(٢٦).

وكان علم اللسانيات هو الذى استقر المصطلح من ركذته ضمن الكتابات النقدية فى الإنجليزية فى توجهها نحو تحقيق عملية التواصل بعد ما استبانت تكون اللغة فى الواقع من جمل نحوية وحسب، وأن عملية التواصل هذه لا تتحقق إلا من خلال الربط والتماسك بين الواحدات فى إطار سياقى ليرد إلى هذا السياق فضل الإفصاح عن تصور مصطلح (الخطاب)، ذلك الذى تطور استنادا إلى المباحث الفلسفية فى علوم اللغة اتكاء على أن (الكلام) فعل لا قول، أو تعبير عن موقف يعنى بالخبر أكثر مما يعنى بالإنشاء، ليشمل تعريف (الخطاب) التوجه الأسلوبى ضمن إحدى تقنياته^(٢٧).

وتبقى بذلك المداخلة بين (الخطب) أو (الحدث) فى تصور مصطلح (الخطاب) فى منحاى القديم فى العربية وتوجهات اللسانيات المعاصرة فى عنايتها بالإخبار فى صورة بناء يوحى بعقيدة معينة^(٢٨)، لا بد وأن ترد فى النهاية إلى توجه ذاتى يجمع بين مباحث الأسلوبيين فى نظرية (الأسلوبية) وتوجهها إلى البحث عن

الظواهر الأسلوبية التي تحقق مقولة المنشئ؛ وتصور (الخطاب) في عنايته بذلك الجانب الذاتى الذى ينطوى على عقيدة أو توجه بعينه ينعكس بالضرورة على خصائص معينة تشمل خصوصية هذا النص أو ذاك، ثم تدخل أيضا في هذه العقيدة مايمتد إلى جنس أدبى بعينه دون آخر .

وكما كان التحول من (العمل) إلى (النص) موازيا - عند (بارت) - لانتقال الفكر المجرد من (البنىوية) إلى (ما بعد البنىوية)، فإن (إيجلتون) يرى أن التحول عن (البنىوية) كان تحركا من (اللغة) إلى (الخطاب) "إذ إن (اللغة) هى حديث أو كتابة، منظور إليها (موضوعيا)، على أنها سلسلة من العلاقات بدون ذات . بينما (الخطاب) يعنى لغة (مدركة) على أنها منطوق Uherance تتضمن ذواتا محدثة وكاتبة، وكذلك، من ثم، قراء ومستمعين، افتراضا على الأقل" (٢٩) .

وهكذا صراحة ينضوى (الخطاب) على الانتقال باللغة إلى فعالية وظيفية تنهض على الحدث وتنعكس من خلال الذات المحدثة على خصوصية التقنية والفكر، ولا ينطوى التصور بالطبع على المعنى السلبي للذاتية من الوجهة الفنية؛ بل على النقيض فإن (الخطاب) عند (فوكو) يشمل كل أشكال الحياة الثقافية وتصنيفاتها، وصولا إلى إخضاع هذه الحياة للنقد (٣٠) . فى حين يحصره (كودن) فى كونه "مناقشة تعليمية شفهية أو تحريرية فى موضوع فلسفى أو سياسى أو أدبى أو دينى . هو يرتبط بشدة ببحث أو رسالة" (٣١)، وليت (كودن) قرأ (للتهانوى)، أما (كريستال) فيشد فى عنايته بالخطاب من أزر المنطوق من اللغة الأشمل من الجملة، ويذهب فى معناه الأوسع إلى اعتباره وحدة سلوكية لها مكانة ممهدة نظريا فى اللغويات، وهو مجموعة من التعبيرات تشكل أى حادثة كلامية متعارف عليها، ويقصر المفهوم المنطقى للتصور على علم الدلالة فى بحثه عن نطاق الوحدات والموضوعات والمواقف .. إلخ التى يشير إليها حادث كلامى خاص . وفى هذا المعنى فإن محيط الخطاب فى الخطب مثلها قد يتوقع اختلافه (عادة) عن محيط Universe (الخطاب) فى الإعلان التجارى (٣٢) . ولعلنا يمكن أن نستشف من مقولة (كريستال) ما ينضوى عليه التصور بعناية بالجانب الحدى (الواقعة الكلامية)، أما الجانب الذاتى فيندرج تحت خصوصية أخرى تحملها تجليات نطاق الوحدات، والموضوعات، والمواقف أو (مقتضى الحال) قديما أو (سياق الموقف Context of situation) معاصرا .

وبناء على التصور لدى (كريستال) فإن (ستابز) يرى أن (الخطاب) يوحى بعلاقة بين حالة أو حادثة والموقف الذى يوحى فيه لغويا بهذه الحالة أو الحادثة، ليفرق التعبير هنا بين الخبر والإخبار به بما يستجلى الفصل بين (القصة) و(الخطاب) بعدما عنى (الخطاب) بالمستوى التعبيري للرواية لمستوى المضمون، أى عملية السرد لا موضوعه^(٣٣).

ولعل الاضطراب الذى وقع للمصطلح عند (فوكو) و(فراو) فى إشارة (ليندانيه Lynda Nead) وكذلك ما وقع عند (باختين) ومن بعده (هوثورن)^(٣٤)، هو ما أضفى بعض الضبابية على التصور حتى ألقى بظلاله على ترجمة (مجدى وهبة) للمصطلح إلى (الحديث) أو (الكلام الصحيح) أو (البحث والأطروحة) عن (Discourse) دون أن يقع على (الخطاب)^(٣٥). وكذلك ما فعلته (سيزا قاسم) حينما ترجمت المصطلح إلى (القول)^(٣٦)، بمراعاة سياق الكلام للإشارة اللغوية دون مراعاة مصطلحية المصطلح، والأمر ذاته ما وقع لدى (أحمد زكى بدوى) حين ترجم Discourse إلى (الكلام المكتوب).

بيد أن الفعالية النسبية لجلاء التصور فى العربية مازالت تشكل مرجعا رئيسا لاحتوائه على الرغم من محاولة (إيستوب) تجريد التصور وإدخاله فى دائرة أوسع، فيرعى (الخطاب) على تعيينه الكيفية التى تنتظم بها الجملة اللغوية مع غيرها من الجمل لتكون نصا معينا هو ما نسميه (النص)، ثم يجعل من تضام النصوص وانتظامها فى علاقات ما يمكن أن نطلق عليه (الخطاب).

وكعادته فى محاولاته الدعوية نحو السعى إلى ترسيخ الأصول وتوطيد المفاهيم يقف (جابر عصفور) أمام مصطلح الخطاب جامعا بين تجلى التصور فى العربية وتغايراته فى المنحى المعاصر، فيؤكد مع (إيستوب) على عناية التصور بالطريقة التى تشكل بها الجمل نظاما متتابعاً تسهم به فى نسق كلى متغاير ومتحد الخواص على نحو يفرد نصا مفردا أو على آخر تتألف فيه النصوص لتشكيل خطابا أوسع، وإذا كانت (اللغة) عند (إيجلتون) سلسلة من العلامات بدون ذات؛ فلن الأمر يستوجب عند (جابر عصفور) ألا يتوقف عند إمكانية وصف (الخطاب) بأنه مجموعة من العلاقات دون التأكيد على وجود الذات، أما وصفه بأنه مساق من العلاقات المتعينة التى تستخدم لتحقيق أغراض متعينة، فهو وصف يمكن أن نستشف من خلاله حلول الحديثة والذاتية، ومن هنا تأتى مشروعية انتقال المركزية من مفهوم (اللغة) إلى مفهوم (الخطاب)، وذلك ما عاد وأكد (جابر عصفور) فى

قوله "وإذا كان التركيز على (اللغة) يعنى التركيز على الكلام أو الكتابة التى ينظر إليها موضوعيا بوصفها سلسلة الأنساق التى لا تتصوى على نوات؛ فإن التركيز على (الخطاب) يعنى التركيز على اللغة من حيث هى (نطق) أو تلفظ، مما يعنى إدخال الذوات الناطقة فى الاعتبار . ومن هنا يتخذ (الخطاب) معنى متميزا فى كتابات تنتمى إلى تشكّل واحد، يتشكّل على نحو دال فى التاريخ، بل على نحو يغدو معه (الخطاب) جزءا من التاريخ - جزءا هو بمثابة وحدة وانقطاع فى التاريخ نفسه" (٣٧).

للتصور على هذا الأساس توجه نصي مفرد، وآخر من خلال تتضام النصوص فى نظام أو نسق معين، وقد أفرز التوجه الأول طرحا نظريا فكريا جديدا كنتاج طبيعى لاستجلاء التصور وتبلور فى نظرية (تحليل الخطاب Discourse Analysis theory) التى فتحت حقلا جديدا فى مجال البحوث اللسانية الاجتماعية، حينما يحاول الباحث تبيان الوجوه الدلالية والاجتماعية العميقة التى يعبر عنها من خلال بنى لغوية ونحوية فى سياقات معينة، والكيفية التى من خلالها تتم عملية صياغة الخطاب بأنواعه، وكذلك الكيفية التى من خلالها يتم تأثير النشاطات الذهنية الداخلية على السلوك اللغوى وغير اللغوى (٣٨). وعلى الرغم من استفادة هذه النظرية من مناهج عديدة للأسلوبية؛ إلا أنها تصبح أكثر إفادة فى معالجتها تلك النصوص الإبداعية التى دخلت فى فلك النظرية المجرد حتى تمثلت نظرية الإبداع الأول نظرية النقد فى طرح المنشئ مرتبطا بالحدث والذات مثل ما طرحه (محمد مفتاح) فى تحليل الخطاب الشعري.

أما الجانب الثانى من التصور فإنه قد أفسح المجال بشكل أفضل لدراسة الأجناس الأدبية دراسة منفردة، وكذلك الظواهر الفنية الكبرى التى قد تقع مترامية بين هذه الأجناس، لتتجمع على منهج مشروع له أطره وثوابته، وذلك ما تجلى فى دراسة (الخطاب) لمجموعة نصوص عند مبدع واحد أو مجموعة مبدعين لهم من الاختلاف والاتفاق ما يجمعهم على وحدة واحدة أو توجه نظري واحد، كالمكان، أو الزمان، أو الصياغة، أو الصورة الفنية إلخ، ومثله ما وقع فى دراسة الخطاب الشعري عند (محمد عفيفى مطر) (دكتوراه - عبد السلام سلام، آداب الزقازيق سنة ١٩٩٥)، كذلك ما حاول التنظير له (خوسيه إيفانكوس) فى (نظرية اللغة الأدبية)، وحينما يعرض (محمد برادة) للخطاب الروائى يؤكد على أن ثمة تواصل بينه وبين نظيره فى الأجناس الأدبية الأخرى، ومع ذلك فإن الخطاب

الروائي "تتضح معالمه وخصائصه وهو في حالة اشتعال داخل النص حيث تختلف المكونات والوظائف بحسب فهم الروائي لتلك المكونات والإمكانات، وأيضا بحسب فهمه لتاريخ جنس الرواية وعلاقتها بالأيديولوجيا"^(٣٩)، أى أنه عالمة على المنشئ في جميع الأحوال.

- اللغة / الكلام Language / Parole :

على المستوى النظرى أيضا، يمكن اعتبار اللغة نظاما من الإشارات الاعتبارية التي يتم بواسطتها التعاون بين أفراد المجتمع^(٤٠)، إلا أنه على المستوى التقنى والمنهجي فإننا نصبح بصدد لغة مكتوبة، وهذه اللغة تشكل مجموعة من العلاقات تحدد نسق هذه الكتابة؛ لذا استوجب الأمر الفصل بين تقنية هذه العلاقات كخاصية اجتماعية شاملة، وتقنية السلوك الفردى التي تفقد معياريتها حال التأصيل لهذه العلاقات، ومن هنا اصطلح على التوجه الأول بـ (اللغة) وعلى التوجه الثانى بـ (الكلام)، لينتقل اللفظ فى الحالتين من عموم الدلالة إلى التخصص الدلالى من خلال تلك المجادلة بين (اللغة) و (الكلام)، وفى الوقت ذاته ينتفى تماما أى تخاطر بالمرادفة بينهما.

ويعلل (كولن) ذلك المنحى فى أن ثمة مشكلة تنشأ من صعوبة احتواء بعد (الكلمة) فى شكل نظرية، على الرغم من أن هذا البعد يستمد قوته من نظام اللغة، بل ويعيش داخل بنية اللغة ذاتها، وهذه البنية تنطقه فى شكل كلام، وتظل هذه الكلمة كما هى نوعا من الأنواع اللغوية كما قال (روبينسون كروزو)^(٤١). وكان (سوسير) قد درس (اللغة) باعتبارها حقيقة اجتماعية موضوعية، و(الكلام) باعتباره نطقا عشوائيا لا يقبل التنظير ويقوم به الفرد المفرد، لتصل حتمية الفصل بين هذه (اللغة) وذلك (الكلام) إلى حد النظرية التى "تفترض مسبقا أن الكلام Parole، أو النطق الفردى، هو فردى فعلا، بـدل كونه حتميا أمرا اجتماعيا و(حواريا) يربطنا بمتحدثين ومستمعين آخرين فى مجال كامل من القيم والأغراض الاجتماعية"^(٤٢).

إن (اللغة) كأداة تواصل وكنظام من العلاقات أو (العلامات) الخاصة والخاصة بمجموعة تواصلية واحدة لا يمكن احتواء تقنياتها وقوانينها ومعياريتها مالم يتم الفصل فيها بين الظواهر العامة والظاهرة الخاصة، أو بين الأنظمة المترابطة والنظام الناتى، لتصبح الوحدة اللغوية غير متمتعة بقيمة مستقلة خارج

هذه العلاقات الاجتماعية المنبئية على التواصل، وتخرج من دائرتها كل ما ينضوى على توجه فردى منبت عن هذا النظام. وهنا لا تصبح (اللغة) مجرد صوت دال تعادلى بقدر ما تصبح قيمة معيارية تحدد مستوى (الخطاب) ما أمكن أن يفضى من شروع فى دخول عالم التواصل، وفى الآن ذاته فإن (الكلام) أيضا يصبح قيمة فردية أخرى ترفض الخنوع لمعيارية (اللغة) ذاتها لوقوعه على التباين ليندرج تحت الخروج عن ذلك الكيان الاجتماعى إلى فروق قد لا ترقى إلى أن تمس جوهر (اللغة)، على أنه يمكن أن يبلغ الشطط التصورى لذلك (الكلام) حدا يتجاوز المعيارية الوضعية إلى تجاوز (اللغة) وانحرافها الفنى، فقط، لأن هذا مجال منوط بـ (الكلام) وحده تحقيقه.

من ثم فإن التصور ينحصر فى مجال المجادلة الثنائية بين كل من (اللغة) و(الكلام) من حيث معيارية الظواهر، ولم تتبن أى من النظريات النقدية هذه المجادلة على غير ما هى عليه من احتوائها ضمن التأصيل لحقل المعرفة اللغوية للغة أو للغات معينة، حتى البائدة منها، بالفصل بين ما لهذه اللغة من (لغة) و(كلام)، وإن كان ذلك لا يمنع أن يصبح ذلك الأصل اللغوى أصلا فنيا؛ بل قد يكون ذلك هو أساس تفعيل النص، كما وقع فى (الأدبية) و(الشعرية).

وكان (الجاحظ) كان معنيا بتصوير مصطلح (الكلام) بشكل لافت فى إدارة ذلك الحوار الشيق على لسان (إبراهيم بن السندى) فى حكاية (الخرسانى) الذى حين مر عليه رجل وألقى السلام، فرد، ثم قال: هلم عافاك الله، فلما نظر إلى الرجل قد انثنى راجعا، دخل معه فى مجادلة ليصرفه من خلال حديث الفلسفة والمنطق الصورى عن أن يأتى ملبيا دعوته لتناول الغذاء معه لمجرد أنه رد عليه السلام فيقول "وإن كنت أكل فهنا آيين آخرين، وهو أن أبدا أنا فأقول هلم، وتجيب أنت فتقول هنيئا، فيكون كلام بكلام، فأما كلام بفعال وقول بأكل فهذا ليس من الانصاف"^(٣)، وكان، هذا (الكلام) خارج حدود التأصيل وخارج حدود التواصل الاجتماعى، ليبقى مجرد ظاهرة فردية من سمت ما قال (الخرسانى) ولا تستوجب الخضوع للتواصل مع (الرجل المار).

إن ثنائية (اللغة / الكلام) تنضوى عند (سوسير) على الفصل بين ما هو اجتماعى وما هو فردى وبين ما هو جوهري وما هو ثانوى وعرضى إلى درجة ما. فليست اللغة وظيفة الفرد؛ بل هى نتاج ما يهضمه منها بصورة سلبية لا يدخل التفكير فيها إلا من قبيل التصنيف فقط، بينما (الكلام) على العكس من ذلك، فهو

يجسدها فعلا فرديا وعقليا مقصودا بمعنى خضوعه لمعايير فردية ترتبط باستعمالات الشفرة اللغوية للتعبير عن فكرة، وكذلك العملية النفسية والطبيعية التي تجلى هذه الاستعمالات، وكما يقول (سوسير) "اللغة تختلف عن الكلام في أنها شئ يمكن دراسته بصورة مستقلة، فاللغات البائدة (الميتة) مع أنها لم تعد تستخدم في الكلام، نستطيع بسهولة أن نتعلم أنظمتها اللغوية، فننتخلص من بقية عناصر اللسان الأخرى، بل إن علم اللغة لا وجود له إلا إذا أقصيت العناصر الأخرى"^(٤٤).

ويعقب (جابر عصفور) على مقولة (سوسير) هذه بأن الثنائية المصطلحية يقصد بها التمييز بين نسق مجرد يتمثل مجموعة القواعد والمعايير التي تسم لغة ما عن غيرها من ناحية، ومن ناحية أخرى التجسيد المادى لهذا النسق في الممارسة الفعلية للأفراد في إطار ينبت عنه ما يخرج عن هذه المعايير في آلية الوضع، ويصبح كيانا فعالا في تجلية ما استقر عليه في آلية التداول^(٤٥)، وبمعنى آخر فإن (الكلام) الذي لم يؤخذ في الاعتبار حال التقعيد اللغوي على اعتباره سلوكا فرديا لا يصل إلى حد الظاهرة، هو ذاته الذي أصبح تجسيدا حيا لفعالية هذه (اللغة) - وفق تعقيب (جابر عصفور) - وهو أيضا ما يجليه (تمام حسان) بقوله "الكلام عمل واللغة حدود هذا العمل . والكلام سلوك واللغة معايير هذا السلوك . والكلام نشاط واللغة قواعد هذا النشاط . والكلام حركة واللغة نظام هذه الحركة . والكلام يحس بالسمع نطقا والبصر كتابة واللغة تفهم بالتأمل في الكلام . فالذي نقوله أو نكتبه كلام، والذي نقول بحسبه ونكتب بحسبه هو اللغة . فالكلام هو المنطوق وهو المكتوب واللغة هي الموصوفة في كتب القواعد وفقه اللغة والمعجم ونحوها . والكلام قد يحدث أن يكون عملا فرديا ولكن اللغة لا تكون إلا اجتماعية"^(٤٦).

وكانهما على الرغم من الفصل بينهما كيان واحد، ولا يمكن أن نجلى تصور أحدهما دون الآخر، وأيضا لا تتحقق فعالية أحدهما دون الآخر إلا أن تقع (اللغة) كأصل معيارى، ويجب ألا تفهم هذه التفرقة عند (سوسير) على أنها نفى للوقائع اللغوية الجزئية نفيًا تامًا من دائرة الاهتمام اللغوي، لأن ذلك - كما يقول (شكري عياد) مستحيل بداهة "إذ إن القوانين العامة لا يمكن استخراجها إلا من هذه الوقائع الجزئية، وإنما الذي ينفيه (سوسير) هو الفروق التي تظهر في هذه الوقائع، لأنها لا تمس جوهر اللغة"^(٤٧)، على الرغم من أن هذه الفروق للتعبيرات المنطوقة تخرج عن متحدثين فرادى في مواقف حقيقية غير أنها تختلف عن نظام اللغة الجمعية لمجتمع ناطق^(٤٨).

وفى محاولة الإفصاح عن التخصص الدلالى للمصطلح يضيف (المسدى) إلى ثنائية التصور بين (اللغة) و(الكلام) مصطلحا آخر هو (اللسان)، وينتهى إلى أن (اللغة) مفهوم كلى، و(اللسان) مفهوم نمطى، و(الكلام) مفهوم إنجازى، وينحصر التصور وفق التصنيف فى كون (اللغة) جنسا و(اللسان) نوعا، و(الكلام) شخصا، فتصور اللغة يجسم صورة القانون، ولسان الجماعة يشكل نموذج العرف، أما كلام الأفراد فيشخص مثال السلوك^(٤٩).

ويعول البعض على لغوى (مدرسة براغ) بعث وإحياء هذه الثنائية المصطلحية توأما مع (الشكليات الروس) فى تفريقهم بين لغة الشعر واللغة العملية النثرية باعتمادهم (الأدبية) و(الشعرية) التى رأوا فيها إحياء للكلمات وتكثيفا لدلالاتها وإنعاشا لها من خلال الإيقاع الشعري بعد أن تجمدت وتحجرت فى واقعها اللاشعورى، ذلك أن "اللغة الشعرية ليست (درجة) من درجات اللغة العادية، كما أنها ليست نوعا خاصا من هذه اللغة العادية، وإنما هى (كيفية) خاصة فى التعامل مع اللغة العادية بذخيرة كلماتها وقواعد صرفها ونحوها. هذه الكيفية هى أساس تلك الماهية. وهذه الكيفية هى الفيصل فى الفروق بين آلية التواتر فى النظام اللغوى العادى وفاعلية الخلق فى النظام اللغوى الشعرى"^(٥٠)، ففرق (البراجيون) أيضا فى مستوى ثان بين اللغة والواقع، واعتبروا الأولى نظاما كليا، وأخضعوا الثانى لمعطيات الأحداث الكلامية واللهجات الوظيفية حتى استوت لديهم هذه المجادلة على ثنائية اللغة / الكلام وفق منحاهما المشار إليه آنفا، على أن يفضى ذلك التفاعل إلى تمثّل نظرية جديدة للغة الأدبية باعتبار خصوصيتها عن لغة الحياة اليومية^(٥١).

ووفقا لهذا المنظور يمكن أن نتمثّل اتساعا للتخصص الدلالى فى مصطلح (اللغة) يشى بعمومية انضوائه على عالية فنية تتجاوز ما يمكن أن يفلت من الرصد إزاء مستويات (الكلام) كعرض يروح ويجئ فى الوقت الذى تنعم فيه (اللغة) بثبات الجوهر على أساس من الرقى الفنى المطلق بما يحقق النص فى ذات هذه (اللغة) ويعطى مشروعية تقنية لمداخلات النقد الجديدة، خاصة (الشعرية Poetics).

ذلك على وجه الخصوص ما حدا به (تشومسكى) لأن يوازى بين مصطلحي (اللغة) و(الكلام) عند (سوسير) بمصطلحين آخرين هما (القدرة Competence) و(الأداء Performances)، لتتصل (القدرة) بالنظام الكامن فى قواعد ومعايير السلوك اللغوى التى تتحكم فيه وتوجهه وتحوى معرفته الضمنية

وفق حاجة المتكلمين داخل النسق اللغوي، أما الأداء فيصبح تجليات الظاهرة الناتجة عن هذه القدرة^(٥٢). ومن ثم يتعاقب المصطلحان (اللغة) و(الكلام) أكثر فأكثر، ونتمثل فعالية (الكلام) كأداء، و(اللغة) بما لها من قدرة على تجلية فعالية هذا الأداء حتى يتمثل العرض الجوهر . على أن يظل (الكلام) خصوصية (منشئ) تنقطع عن التأصيل اللغوي والتواصل الاجتماعي، بينما (الخطاب) خصوصية منشئ تعتمد الاتصال في المقام الأول وتخضع للتأصيل ضمن معطيات اللغة المعيارية والمنحرفة .

- الكتابة / القراءة Writerly / Readerly :

الأصل في الكلمة الإشارة اللغوية المفردة؛ في مقابل القراءة Reading، والكتابة Writing، ولكني أثرت أن احتفظ بالصوتين الدالين في الإنجليزية والمترجمين عن الفرنسية من Cripitble, Lisible، بوضعهما في السياق نفسه بائتمال نصوص القراءة (السلبية) ونصوص (المشاركة في الكتابة Readerly and writerly texts)، كما فعل (محمد عناني)، بما يوازي سياق المصطلحين في الفرنسية كما وقعا في كتاب (بارت) S/Z^(٥٣).

وفي جميع الأحوال فإن عنايتنا في خلاص اللفظ من عموم دلالة الإشارة اللغوية إلى التخصص الدلالي في المصطلح من خلال الصوت الدال العربي نفسه (الكتابة) و(القراءة) .

ارتبط مصطلح (الكتابة) إلى حد كبير يتجلى مفهوم نظرية (البنوية) حتى كاد يصبح تصورا لتحديد هوية الأدب، وصار موازيا للعملية النقدية ذاتها، وكأنما غدا وسيلتها التقنية لتجلى (قراءة) النصوص^(٥٤)، ولعل اضطراب التصور النظري بين مرحلة (البنوية) وما بعدها وما اعتراها من تداخل قد ساهم إلى حد كبير في اضطراب نسب المصطلح إلى (البنوية) أو (التفكيكية)، إلا أن ما يمكن أن يستقر عليه هو منازعته بين كل من (دريدا) و(بارت)، وفي الوقت الذي ينسب فيه المصطلح (محمد عناني) إلى (بارت)^(٥٥)؛ فإن (جابر عصفور) ينسبه إلى (دريدا)^(٥٦)، غير أن كليهما يجتمعان إلى حد كبير على منحى التصور، ومعنى ذلك هو أن ينصرف إلى مرحلة (ما بعد البنوية) وإلى (التفكيكية) على وجه الخصوص .

ويشير (جابر عصفور) إلى أن المصطلح ينهض على التمييز بين اللغة من حيث كونها أصواتا مسموعة ومنطوقة ومن حيث كونها علامات أو نقوشا مرئية ومكتوبة، ولأن اللغة المنطوقة تنزع إلى (مركزية اللوجوس Logocenterism) بأسبقية المشافهة وحفظها للتراث؛ فإن (الكتابة) تأتي لتحطيم ذلك التأثير الطاغى وعلية الأصل الواحد الثابت، لتتبدى الكتابة أصلا بعدما كانت تابعا، ثم هي تسعى لتحطيم مركزية البنية حتى لا تتغلق على دال مركزي أملا في البحث عن القيم الخلاقة في تقنية هذه الكتابة باعتبارها الأصل الممكن للغة، ومن ثم فهي لا تتغلق على معنى ثابت بل تنفتح على معان متجاوزة أبدا ودائما لا تبقى على فواصل أو حدود^(٥٧).

والمعنى ذاته ما يؤكد (محمد عناني) في عنايته بنص (بارت) الذي يقول "نص الكتابة حاضر أبدا، ولا يمكن أن تفرض عليه لغة لاحقة (وإلا جعلته ينتمي حتما إلى الماضي)، ونص الكتابة نحن الذين نكتبه قبل أن تتعرض حركة العالم اللانهائية - إذا اعتبرنا العالم عملا دائما لا كيانا ساكنا - لمن يجتازها ويقاطعها ويوقفها ويعيد تشكيلها من خلال نظام مفرد (مثل الأيديولوجيا أو الرتبة النوعية أو النقد) وهو النظام الذي يحد من تعدد المداخل، وفتح الشبكات، ولا نهائية اللغات"^(٥٨).

ويبدو أن الحيرة ذاتها وقعت عند (إيفانكوس) الذي وقف هو الآخر أمام (الكتابة) عند (بارت) و (دريدا)، غير أنه عند (بارت) لا يرى سوى (الكتابة) باعتقاد الدوال الفارغة، بالرغم من مدى فعالية (العلاماتية) في هذه (الكتابة) عنده^(٥٩)، ثم ينتهي إلى أن (الكتابة) - عند (بارت) - ليست أداة اتصال، وإنما هي فوضى كاملة تعارض الكلمة (العلامة) الفارغة التي ليس فيها شيء له دلالة إلا حركتها^(٦٠). أما عند (دريدا) فـ (الكتابة) "هي الانتقال غير المنتهي للمدلول، الذي يجبر اللغة على أن تكون مجموعة من النصوص لا يتم تحديدها إلا من خلال نصوص أخرى. إنها مكان الغياب، نهاية ميتافيزيقا الحضور، ومع (الكتابة) يقطع الرابط الطبيعي بين الصوت والمعنى ولا يتولد إلا إنتاج (أثار مستبدلة)، تقوم على علاقات غير مسببة إزاء المدلول"^(٦١).

وكما سبقت الإشارة، فإن الأساس الفلسفي للكتابة عند (دريدا) ينهض على مقولة الإرجاء والاختلاف بما يحقق فلسفة النظرية (التفكيكية). وقد كانت الكتابة في درجة الصفر هي محور التوجه الفلسفي عند (بارت) الذي يحقق فلسفة النظرية

ذاتها، وكان التوجه لديهما منطلقاً من الأصل الذى وضع أساسه (لاكان) بعنق الدال عن المدلول، حتى جاء ما وقع عند (دريدا) و(بارت) إلى حد ما تنويعاً على لحن واحد، حتى أن الكتابة فى درجة الصفر عند (بارت) لم تكن معنية إلا بتحرير الكلمة وإطلاق قيدها إلى درجة اللامعنى أو درجة كل الاحتمالات الممكنة من ماضى الكلمة وتاريخ سياقاتها المتاحة مع النص، ومن مستقبلها وما يمكن أن يوحى به^(٦٢)، على خلاف ما يزعم (إيفانكوس) .

أصبح مصطلح (الكتابة) إذن أحد تجليات نظرية (التفكيكية)، وأحد حواريتها الذى تبنى دعوى النظرية من خلال تصويره، وعلى النقيض يقع مصطلح (القراءة) لينضوى على قيمة سلبية كما انضوت (الكتابة) على قيمة إيجابية، ولأن هذه (الكتابة) تعنى بقارئ يساهم فى إنتاج الدلالة؛ فإن ما عداها من كتابات لا تحقق القيمة ذاتها تصبح قرينة (القراءة)، لتتص فحوى المصطلح على النص المنغلق^(٦٣)، الذى ينكفى على معنى ثابت تقوى فيه العلاقة بين الدوال والمدلولات حتى تبطل إزاءه فعالية (التناصية) ويبقى على سلبية القارئ وانطباعه خلف سلطوية المعنى والقيمة الطاغية التى تحتفل بعبقرية المبدع وموت القارئ، على النقيض تماماً من مصطلح (الكتابة) المعنى فيما بعد البنيوية بميلاد القارئ على حساب موت الشاعر، وكأن المصطلحين وجهان لعملة واحدة هى النظرية فيما بعد البنيوية، أو التفكيكية على وجه الخصوص .

ثم يدخل بعد ذلك مصطلح قارئ / قراءة Reader / Reading فى مجادلة أخرى للتخصص الدلالى تحتفى بالقراءة الإبداعية التى تتواصل مع مصطلح (الكتابة) فى (التفكيكية) على النحو الذى يحكم إغلاق الدائرة بين المبدع والنص والقارئ، ولا شك أن هذه القراءة سوف تنهض على المعايير ذاتها التى شكلت معيارية الكتابة الإبداعية، لأن هذه (القراءة) فى واقع الأمر ما هى إلا نوع آخر من هذه (الكتابة) التى يفترض فيها هى الأخرى أن تفسح المجال لـ (قراءة) أخرى، هى (كتابة) أخرى وهكذا دواليك .

لقد أصبحت للقراءة نظريتها فى البنيوية وما بعدها، وانطلاقاً من مفهوم اللغة عند (سوسير) و(القدرة) عند (تشومسكى) صارت (القراءة) عملية تفاعل بين الأنظمة اللاواعية التى تتطوى على ذات القارئ من ناحية، ولغة النص من ناحية أخرى، وأصبح للقارئ دور كبير فى تجسيد شفرات القراءة التى تجمع بين وعيه

ولاوعيه، وبين ثقافته ولاشعوره في أن واحد على نحو يساهم إلى حد كبير في إنتاج المعنى مستغلا في ذلك تلك الطاقة الكامنة فيه لخلق إبداع تحقق فيه ذاته، وتؤكد مقولة (بارت) بأن ميلاد القارئ يجب أن يكون على حساب موت المؤلف^(٦٤).

وقد تقع (القراءة) على قراءة كشفية Symptomatic كما يطلق عليها (ماشيري) لا تبتغي كمالات المعنى بل ثمة غيابات تتضافر أو تتناقض دلالتها إلا أنها تجادل أيديولوجية النص لتفصح عن مكنونه الذي يحقق نظرية النقد الأدبي^(٦٥)، أي أن (القراءة) أصبحت قيد النظرية التي تحكم مسارات العملية النقدية، لذلك وقعت لدينا القراءة الثانية^(٦٦)، والقراءة الاستتساخية^(٦٧)، والقراءة الاستنطاقية^(٦٨)، كمحاور متعددة تدور كلها حول التصور الإيجابي لـ (القراءة)، ولا تتجافى مع التخصص الدلالي الذي وصل إليه مصطلح (القراءة / الكتابة) في (التفكيكية) التي تعتمد (القارئ المثالي Adeal Reader) عند (ريفاتير)، أو (القارئ النموذج Model Reader) لدى (إمبرتو إيكو) "وهو ذلك القارئ الذي يفرزه النص وتتمخض عنه القراءة، مما يجعله قادرا على أن يحرر المقروء من قيود المؤلف الفعلي والقراءة الأحادية، ويعطى النص حقه في التعدد والتفتح. ومن ثم فإن (القارئ النموذج) يتعامل من خلال (النص) مع (مؤلف نموذج) وهذان المفهومان (النموذجيان) يجعلان القراءة إنتاجا وتوليدا حيا لنص متحول وغير ثابت"^(٦٩).

ومن ثم كانت المجادلة بين (القراءة / الكتابة) في تخصصهما الدلالي على حالتيهما من المزاوجة إزاء الطرح التصوري الذي يقترن بتجلى التقنية الفنية للنظرية المجردة بشكل أو بآخر، إلا أنه لا يمكن تمثل هذه النظرية إلا من خلال تأكيد ذلك التخصص الدلالي لمزاوجة المصطلحين. وعلى هذا الأساس حاول (ريفاتير) من خلال تتبع سلسلة من القراءات أفضت بالضرورة إلى اعتماد الكفاءة اللغوية والأدبية؛ أن يؤصل (للقراءة التأويلية) التي انصرفت إليها كل محاولات الخروج في (ما بعد البنيوية)، حتى أن النقد الأدبي فيها أصبح قراءة تأويلية في المقام الأول، وفي المقام الثاني تنزع إلى ما يمكن أن يفضى إليه النص من توجهات مختلفة تبعا للجذر المنهجي الذي تنتمي إليه سواء أكان (علاماتيا) أو (تناصيا) أو (تفكيكيا).

ثم تبقى علاقة المجادلة قائمة بين الإشارة اللغوية والمصطلح، لكل من :
العمل، والنص، واللغة، والخطاب، والكلام، والكتابة، والقراءة، حتى تفرغ
مداخلات النقد الجديدة كل ما في جعبتها على ساحة التداول والشيوع، ويبلغ اللفظ
المصطلحي قدره من القناعة بفعالية العمل بذلك التخصص الدلالي الجديد، أو أن
تناهضها نظريات أخرى سابقة أو لاحقة، فتعيد اللفظ سيرته الأولى أو تدخله في
مخزون الثقافة الراكدة، غير أنه في جميع الأحوال تنشط هذه القضية - أردنا أو لم
نرد - في معترك التداول ولا يشفع لها سوى التزييل الإيضاحي المستمر لفحوى
التخصص الدلالي لمثل هذه المصطلحات التي لم يستقر أمرها بعد.

ثانيا : المشترك اللفظي وتباين التصور

(الشعرية والشاعرية) ، (الدراما)

الاشتراك اللفظي Homonymy أحد توابع ظاهرة الترادف في اللغة، وهو معنى يتداخل في الصوت الدال والتصورات بين الإشارات اللغوية وبعضها البعض، وكما يقول (ديفيد كريستال) فإنه يعنى أن هناك كلمتين أو أكثر لهما الشكل اللغوي نفسه^(٧٠). ويرد (تمام حسان) هذه القضية إلى اختلاف الاستعمال باختلاف القبائل، وقد يدخل فيها تداخل الحقيقة والمجاز، "والواقع أن هذه المعانى المختلفة للفظ الواحد لا تتساوى في شهرة الاستعمال فيقر في نفس المتكلم أو السامع أن هذا المعنى الشهير هو الأصل، وأن المعانى الأخرى أقل منه ارتباطا بهذا اللفظ"^(٧١).

وتنتقل الظاهرة اللغوية ذاتها من الإشارة اللغوية إلى المصطلح من خلال آلية التحول ذاتها حال اضطرابه وعدم استقرار التواطؤ والشيوع عليه، فيحدث نوعا من الاسترجاع المستمر لتوثيق الشرعية بين المصطلح والإشارة اللغوية، وحتى إذا تبنى ذلك أكثر من جماعة بشرية في أزمنة معينة فإن التغيرات تتجادل بين الأصوات الدالة والتصورات مع اختلاف النظريات أو مع تغيرات الزمن حينما تحاول روح العصر أن تثبت في المصطلح روحا جديدة قد تخرجه مما استقرت عليه جماعته الأولى إلى ما يناسب تلك الجماعة الثانية؛ لنقع على صوت دال واحد يفضى إلى أكثر من تصور مصطلحى شأن الحال مع مصطلح (الأسطورة)، وكذلك مصطلح (الموضوعية) الذى يقول فيه (المسدى) بتزاوج فهمه الشائع مردودا إلى الموضوع، والموضوعية، كاعتراض على أن يصل النقد إلى الإفضاء بحكم فى شأن الأدب، أو ما يجعل هذه الموضوعية رديفا للانحياد ومن الحياد جنيسا للانسلاخ من المسئولية^(٧٢). وهذان النموذجان على وجه الخصوص هما أشد تمثلا للظاهرة، والأول مطروح للنقاش ضمن قضية أخرى هى أعنف جدلا مع التواطؤ والشيوع، والثانى قد استقر إلى حد ما على الحيادية، ليحاول البحث طرح نماذج أخرى لما تزل على اضطرابها بمدخلات الصوت الدال بأكثر من تصور، وتتمثل فى : (الشعرية والشاعرية) و(الدراما).

- الشاعرية Poetic والشعرية Poetics :

(الشاعرية) إحدى الإشارات اللغوية التى عرفها النقد العربى قديمه وحديثه قبل أن تتجلى نظرية (الشعرية Poetics) كإحدى مداخلات النقد الجديدة متمثلة

تقنية (الأدبية) ومحقة مستوى منهجى يقوم على دراسة النص الأدبى أياما كان، قصيدة، رواية، قصة قصيرة، ومع ذلك فإن البعض ضرب بهذه الإشارة اللغوية - التى ارتقت فى وقت ما من تاريخ النقد الأدبى العربى إلى حد المصطلح - عرض الحائط وراح يجعلها صوتا دالا عربيا مقابلا لمصطلح Poetics فى الإنجليزية، حتى أصبح لدينا ذلك الصوت الدال معنيا بتصوره فى النقد العربى، وتصوره المضاف بعد ترجمة Poetics إليه شاملا النظرية الأدبية، وذلك على خلاف مصطلح (الشعرية) الذى استقر بتصور أوجد على (Poetics) .

ومن خلال (مفهوم الشعر) استطاع (جابر عصفور) أن يجلى التصور فى النقد القديم، حينما أشار إلى الربط بين (الشاعرية) والقدرة على التشبيه عند (ذى الرمة) محملا التصور على قدرة الشاعر على إنتاج الشعر كصفة ترتبط بالشاعر وتخضع فى كل الأزمنة لمعيارية الشعر^(٧٣)، والأمر ذاته ما أجلاه أيضا عند (ابن رشد) فى إشارته إلى التصوير المجازى الذى لم يبق بعده من (شاعرية) سوى الوزن فى مثل (أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح)^(٧٤) .

وذهب المصطلح المذهب ذاته فى كتابات رواد عصر التنوير فى مصر حتى وجدناه فى كتابات (إسماعيل مظهر) (١٨٩١ - ١٩٦٢)، وكذلك (إسماعيل أدهم) الذى يحصر تصور (الشاعرية) فى قوله : "إن التعبير عن الشاعرية هو كل أغراض الشاعر"^(٧٥)، ويقول "إن الشاعرية تبدو بكل معانيها فى (القطعة الشعرية)، من حيث تصب الشاعرية فيها معانيها المستنزلة من الموضوع الذى تنسحب عليه . وهكذا يتبين معنى كون الشاعرية تبدو فى منحى انسحاب الشاعر نحو الحياة"^(٧٦) .

إنها إذن خاصية إبداعية مردودة إلى الشاعر، وقد ظل التصور يدور فى ذلك الفلك معتمدا نظرية (الإلهام) ومعتبرا هذه (الشاعرية) قيمة فنية عليا يمكن أن ترقى عند شاعر دون آخر بما يستطيع أن يمس به جوهر الشعر من (وادی عبقر)، أو ما يقدر على الاتيان به دون غيره كإعجاز قولى، وكان من الطبيعى أن يبحث الناقد عن (شاعرية) الشاعر بدلا من شعرية الشعر حال ارتباط الدوال بالمدلولات، وبتبعية الناقد يتخلق تقديس الشاعر، ويصبح ذلك الناقد أحد سدنته الذين يقومون على توطيد سلطة الإلهام وفق المنحى الانطباعى فى تناول، ووفق قدرة الشاعر على تفعيل وحداته من خلال العناصر الفنية المختلفة، والتى يعتبر (محمد مندور) الطابع القصصى - على سبيل المثال - أحدها، ويشترط فيه

امتزاجه بوجدان الشاعر حتى يعطيها طابع (الشاعرية)، ويقول "وحتى لا يطغى عنصر القصص على عنصر الوجدان الذى سيظل أبدا الطابع المميز للشاعرية" (٧٧).

من هنا أصبحت (الشاعرية) قيمة مجردة، ولكنها انطبائية فى المقام الأول، تستشرف الانفعال الجمالى والوجدانى بدرجة مطلقة؛ غير أنك حينما تحاول البحث عنها فإنك واقع على قيمة هنا أو هناك تحتل الصدق كما تحتل الكذب، وهو ما يتجلى فى قول (مندور) أيضا "وأعمق من ذلك فى الشاعرية، وأصدق وألصق بالقلوب، الشعر الذى تحصل جماله الصدور ولا تحسه النواظر" (٧٨).

ارتقت (الشاعرية) إذن إلى حد التخصص الدالى، واستطاع (محمد عبد المطلب) أن يفصلها فصلا مصطلحيا تاما عن (الشعرية)، بقيام (الشاعرية) بالمبدع وتجسدها فيه، وقيام (الشعرية) بالصياغة وإحلالها فيها (٧٩)، وهو ما يتسق إلى حد ما مع تصور المصطلحين، ليصبح من الطبيعى أن يواكب الأول مرحلة النقد الانطبائى وعنايتها بالشاعر فى معنى بـ (الشاعرية)، ويتسق الثانى مع مداخلات النقد الجديدة وعنايتها بالنظرية والنص فى معنى بـ (الشعرية).

غير أن هناك من تجاوز بالمصطلح حدود الآنية إلى سمته التجريدى المطلق للعمل بتصوره تأكيدا على تجاوز التواطؤ والشبوع حقل العربية إلى غيرها، كما يتجلى فى ترجمة (أحمد محمود) ما دامت السمة مرتبطة بالشاعر، وما دام المصطلح استقر بالفعل على ذلك، يقول (أرفنج بابيت) "قلما كان الخيال الأخلاقى فى ذاته لا ينتج شعرا، ولكنه ينتج حكمة، من هنا تظهر عدة حالات للعلان : فأولا قد يتصف شخص ما بالحكمة، دون أن تتوافر له الشاعرية، أو قد يتصف بالشاعرية بغير أن يكون حكيما، وربما جمع بين الحكمة والشاعرية معا" (٨٠).

إن (الشاعرية) لفظ استطاع أن يفلت من عموم الدلالة فى الإشارة اللغوية حتى أصبح مصطلحا يتمتع بمشروعية الاصطلاح التى ارتقت به إلى قدره من التواطؤ والشبوع فى الثلث الثانى من هذا القرن على وجه الخصوص، وغدت له مشروعيته فى التداول الآتى بانحصار تصورهِ فى سمت الشاعر وما يندرج به من منتج يؤهله للوصف فى تخصص دالى، يختلف إلى حد كبير عن ذلك التخصص فى الصوت الدال (شعرية Poetics) والذى يستقر تصورهِ بالتحديد على توجه النظرية فى مداخلات النقد الجديدة، كما سبقت الإشارة - ولا يشفع له أن تصبح (شاعرية) الشاعر هى (شعريته) كما يقول (محمد عبد المطلب) (٨١)، حتى يزاوج

الصوت الدال (الشاعرية) بين تصورين، الأول التصور القديم، والثاني ما ينسحب تحت صوت دال آخر استقر وشاع على (الشعرية) مقابل Poetics .
وتواصل بين الأصل المعرفى والأصل اللغوى تعانق قضيتة (المشترك اللفظى وتباين التصور) الترجمة المعرفية بمعيارية الصوت الدال، حينما نفع على ترجمة مصطلح Poetic عند (مجدى وهبة) إلى شاعرى - وهى صادقة حرفيا - وقد يرجع القصور فى عدم الإشارة إلى النظرية Poetics لديه إلى عدم جلائها بعد، وحينما يعرض لتصور الصفة نجده يقول "ولكن المهم أن يكون الموضوع وأسلوب التعبير هما المتصفان بالشاعرية"^(٨٢)، وهو بذلك يسحب بعضا من تصور النظرية للعمل فى تصور صوت دال آخر له تصوره الذى أهمله تماما، وتلك هى لسعة النحل فى عسل المعاجم، لأنه قد شرع بذلك مصطلحا على مصطلح وزواج بين تصورين لصوت دال واحد .

أما ما وقع عند (الغذامى) فهو قول فصل فيما هو مفصول فيه على غير ما يعتقد، وبعد شيوع المصطلح Poetics وترجمته إلى (شعرية)؛ فإننا نتفق معه فى عدم اتساق الترجمة مع (الإنشائية) عند (المسدى)، و(فهد عكام)، و(الطيب البكوش)، غير أنا لا نتفق معه أيضا فى أنه أول من أعطى الترجمة الصوت الدال (شاعرية)^(٨٣) على الرغم من إشكاليته، فقد أتى بها قبله (شكرى عياد)^(٨٤)، وإن كان قد عاد وأبدلها بـ (الشعرية) فيما بعد^(٨٥)، وذلك أمر طبيعى حال ضبابية المصطلح إلى أن يستقر أمر التواطؤ والشيوع وسبقه إليها كذلك (أحمد درويش)^(٨٦)، واستخدمها بالمعنى ذاته (طه وادى)^(٨٧)، والأهم من هذا وذاك هو أن (الغذامى) كان قد أشار إشارة هامة إلى أن (القرطاجنى) كان قد تحدث عن (شعرية) الشعر، بما يؤكد إرهابات النظرية لديه، فكان الأولى أن يأتى بذلك الصوت الدال وفق أسس الاصطلاح من بداية آلية الوضع؛ لأن هذه هى المشروعية الأولى التى لو تحققت ماجرت وراءها الكثيرين، وما وقعنا على مثل كل هذا الاضطراب .

من ثم فإننا نجد حديثا طيبا وشيقا يشى عن تعانق علمية النقد مع ذاتية الأدب يفضى فيه (الغذامى) بإجلاء تصور (الشاعرية) مقابل Poetics وهو معنى أمام التواطؤ والشيوع بـ (الشعرية)^(٨٨)، ليأخذها عنه (وليد منير)^(٨٩) أيضا، ويترجمها كذلك عن (إيفانكوس) (حامد أبو أحمد)^(٩٠)، ويقول بها عبد القادر الرباعى^(٩١)، ثم تقع كذلك عند (صلاح فضل) فى وقت سابق^(٩٢)، ولا يلبث أن

يعدلها فيما بعد لتستقر على (الشعرية) لديه أيضا^(٩٣)، أما (محمد صالح الشنطى) فينعم بالاستقرار على (الشعرية)^(٩٤)، كما ينعم بها كذلك (قاسم المومني)^(٩٥)، ثم شاع المصطلح بعد ذلك عند الكثيرين على أساس معيارى صحيح يفصل بين (الشاعرية) و(الشعرية)، وذلك فضل يحسب لمعترك التداول فى الحقل المعرفى المتخصص للنقد الأدبى العربى.

- الدراما Drama :

من أشد الأصوات الدالة عصيانا على تجلى تصور أوجد، وهو بتعريبه يخرج إلى حد ما من قضايا الترجمة، غير أن التداول النقدى بالرغم من عراقية المصطلح فيه لم يبرأ من تمزيق تصوره على مقصلة اللغة غير المدركة لتوخى التوجه العلمى وفصل الخطاب، وربما يرجع ذلك إلى اشتقاقاته القياسية التى لا تنتمى إلى العربية إلا على أعراف الدخيل.

واللفظ ينتمى إلى الأصل اليونانى فى كتابات (أرسطو)، وهو يعنى فى لغته (الفعل المؤدى) أو (الأداء)، وليس الكتابة أو القراءة أو الاستماع^(٩٦). غير أن (أرسطو) لم يكن معنيا باللفظ كإشارة لغوية، بل إن تحول هذه الإشارة لديه اعتمد ذلك الفعل المؤدى مسموعا ومرئيا متعاملا مع الزمان والمكان ومنطلقا من أهمية المرئيات لإثارة القارئ، حتى ترتبط الصورة بالماهية ارتباطا عضويا^(٩٧).

وحينما يعرض (مارتن إسلن) للمصطلح فإنه يربط بين اللفظ فى اليونانية وعنايته بالحركة ليحصر التصور فى كون (الدراما) حركة محاكية، تقلد أو تمثل أى سلوك إنسانى، وكأنما (الدراما) هى الحركة وحسب^(٩٨).

ثم يؤكد (جيرى فيلتروسكى) على أن (الدراما) هى (فعل)، ولكنه فعل فى المسرح، لتصبح حالة الفاعل الأكثر شيوعا فى (الدراما) هى صورة الممثل^(٩٩). ويرى (ليدل هارث) أن ذلك الفعل بدأ من المجتمع بأكمله، والدراما أساسا فن بدنى، فأساس التمثيل هو الألعاب البهلوانية والرقص وجميع أشكال البراعة الفيزيائية^(١٠٠).

وكان (مجدى وهبة) قد ترجم المصطلح إلى (المسرحية) كجنس أدبى يتميز عن الملحمة والشعر الغنائى، أو المؤلف من الشعر والنثر الذى يقص قصة بوساطة الأحداث والحوار على خشبة المسرح، أو هى المسرحية الجادة التى ليست هى مأساة ولا ملهاة، تعالج مشكلة من مشاكل الحياة الواقعية^(١٠١). بينما يقول

(أحمد أبو زيد) إن ما قاله (أرسطو) عن المأساة يصدق على (الدراما) باعتبار اتساع مجالها، محيلاً إياها أيضاً إلى تصور (الأداء) في الكلمة اليونانية، ثم يقول "إن من الخطأ أن تعتبر الدراما مجرد نوع من الأدب، لأن الأدب فيه يعتمد على اللغة والكلمات وحسب، بينما (الدراما) فن مركب متعدد الجوانب يعتمد إلى جانب اللغة على المؤثرات الجمالية ومن ثم فإن الأدب الدرامي على سبيل المجاز يصبح هو الأدب المعد خصيصاً للمسرح، ليصبح التعبير المصطلحي أكثر مصداقية بتمثيل ترجمة (مجدى وهبة) باستبدال (الدرامي) بـ (المسرحي) لأن المسرحية في النهاية غير معنية إلا بتجسيدها على خشبة المسرح، وحتى إذا ما كان لها ذلك كانت (الدراما) هي العمل المتكامل على خشبة المسرح وأصبحت المسرحية محتوية نصها أيضاً لأنه ليس ثمة (دراما) بلا نص، وتكون (الدراما) على الرغم من تحديدها - في هذه الحالة - أوسع مجالاً وتقنية من المسرحية ما انكفاً تصور الأخيرة على النص وحسب، وهنا تصبح مقولة (محمد عناني) أن (الدراما) (أدب المسرح) ^(١٠٢) غير وافية بتعهداتها التصورية؛ لأن إشكالية الصوت الدال تكمن في ربط الأدب بـ (الدراما)، في حين أنه يمكن لأي عمل غير أدبي عد للمسرح أن نطلق عليه (دراما)، وهو التصور الذي استقر عند (كودن) على الصوت الدال في قوله إن (الدراما) "هي عموماً أي عمل يقصد به أن يؤدي على خشبة المسرح عن طريق ممثلين، وهناك معنى أكثر خصوصية هو مسرحية جادة وليس بالضرورة تراجيدياً. ولقد كان (ديدروت Didrerot) و(بوماركيز Beaumarchais) هما المسئولان عن هذا الاستعمال المحدود" ^(١٠٣).

ومن ثم فإن الصوت جامداً يعني الفعل أو الحركة أو التجسيد، وبما أن هذه عناصر منوط برعايتها المسرح؛ فإن تصور (كودن) يتمثل إلى حد كبير احتواء الصوت الدال الجامد وفق ما ارتقت الإشارة اللغوية في لغته الأصل وأُتت بمشروعيته، وإذا كانت الإنجليزية قد أخذته عن اليونانية فإنما اعتمدت منه تصوره على كونه (المسرحية) أو (الفعل المسرحي)، وتنتمي إلى ذلك بعد الترجمة إلى العربية جميع اشتقاقات اللفظ منتبهاً إلى (المسرحية) وليس إلى (الدراما)، حتى إذا وقعت أبصارنا على لفظ Dramatization في لغة الأصل كانت معنية في الترجمة بـ (المسرحية)، وكما يقول (كودن) "هي فن تأليف مسرحية من قصة في شكل آخر، تاريخية أو روائية أو قصة قصيرة" ^(١٠٤). مؤكداً بذلك تصور (الدراما) المعنى بأي عمل يعد خصيصاً لتقديمه على خشبة المسرح.

ويستقر تصور الصوت الدال الجامد - بصفة مبدئية - عند (عز الدين إسماعيل) على كون (الدراما) (فن المسرح)^(١٠٥)، وعند (هدى وصفى) نجدها حينما تعرض لمصطلح (ميلودراما Melodrama) تعتبرها دراما + غناء، أو مسرحية غنائية^(١٠٦)، أما (عز الدين إسماعيل) فهو يعتبرها مسرحية موسيقية^(١٠٧)، وعند (كودن) يرى أنه في نهاية القرن الثامن عشر بدأ كتاب (الدراما) الفرنسيين في تطوير (الميلودراما) كنوع متفرد، وذلك عن طريق التوسع في الحوار والإكثار من المشاهد والأداء والعنف^(١٠٨).

وانطلاقاً من تصورات الإشارة اللغوية في اليونانية، وقبل أن يدخل اللفظ اللغة الإنجليزية كمصطلح نجد تنوعاً عند (سمير سرحان) على صيغة (الدراما) باعتبارها لغة سلوك وليست لغة سرد استناداً إلى نص (أرسطو) في كتابه (الشعر) بأن الأصل فيها هو (الحدث) وليس (القصة)، ثم يشير (سرحان) إلى اشتقاق كلمة (دراما) من كلمة (DRAMAI) والتي تعني باليونانية (عمل شيء)، لذا - وفق ما يؤول (سرحان) - كان (الحدث) إضافة جديدة لتصور الإشارة اللغوية بعدما أصبح عصب (الدراما) أو (المسرحية)^(١٠٩)، والتي جمعت على قلب تصورهما حتى الآن كلا من الفعل والحركة والتجسيد والحدث. ليحق لـ (نعمان عاشور) أن يغضب حينما ترجم (طه حسين) (أوديب) لسوفوكليس إلى (قصة تمثيلية) في الوقت الذي يشير إليها على كونها (إنتاجاً درامياً خالصاً)^(١١٠)، ويستخدم (محمد مندور) (الدراما) بمعنى (المسرحية) أيضاً^(١١١)، وحينما يفصل (لويس عوض) بين (الكوميديا) و(التراجيديا) فإنه يعتبرهما نوعين دراميين يصح نسبهما إلى (الدراما) بمعنى المسرحية^(١١٢)، والأمر ذاته ما وقع عند (محمد عناني) عندما اعتبر (الكوميديا) نوعاً من جنس (الدراما)^(١١٣). وكل ذلك يتواصل بما لا يدع مجالاً للاضطراب المصطلحي، بينما حينما تعرض (سامية أسعد) لقراءة (جولدمان) لـ (راسين) فإننا نجد فصلاً بين (المأساة) و(الدراما) على كونهما نوعين مختلفين، وإن اجتمعت على (الدراما) حسبما يرى (جولدمان) مسرحيات (راسين) التي تقبل التوفيق أو الحل الوسط^(١١٤).

وهنا تأتي مداخلة (المسدى)، فيشير إلى استسلام العربية لـ (الدراما) كصوت دال انتقل من اليونانية إلى الإنجليزية أيضاً ليظل الاستعمال النقدي مرتبطاً بالكلمة لعموم إحياءاتها الدقيقة، وذلك على غير ما عهدناه لديه من ثبات دلالة التصور الأوحى الذي وقع عليه المصطلح؛ إلا ما يسمح به معترك التواطؤ

والشيوع، حتى لا يتحول المصطلح إلى إشارة لغوية ويفقد تخصصه الدلالي . بيد أن (المسدى) - بالرغم من ذلك - لما يزل يرى اللفظ على كونه (مصطلحا)؛ بما شاع واستقر على اعتباره عملا يقصد به أن يؤدي على خشبة المسرح، أو على كونه (مسرحية)، واتكاء على الأصل ذاته كانت إجازته لمصطلح (ميلودراما) عند (هدى وصفي)، غير أن التصور يصبح مشاعا عندما يشير إلى استخدامه منفرد الجذر ليدخل في اشتقاقات القياس فيطرده في الاستعمال اطرادا متواترا ليأخذ قالب الأسماء المكتفية بذاتها في (الدراما) العربية وتحديات العصر) لـ (جميل نصيف)، و(الدراما الملحمية في مصر) لـ (حياة جاسم)، ونحن لا يمكن أن نفهم هذه (الدراما) إلا على كونها (مسرحية) بإجازة التصور المصطلحي، لا الإشارة اللغوية كما يقصد (المسدى)، على الرغم من تأكيده فعالية المصطلح في الحقل الأم، لأنه يقرر رسوخه وانزراعه في قاموس الخطاب النقدي لجعلنا نقبل ولا ندرى على أى تصور (شعرية السرد الدرامي) عند (حنامينه) مالم يكن ذلك السرد معنيا بالمسرح أو بالمسرحية، وليتنبى أفهم ما يمكن أن يعنيه مصطلح (الدرامية) كمصدر صناعي ابتغى طريق الاشتقاق من (الدراما) في (درامية الشعر) وهي دراسة في مسرحية، وكأنما نقول وفق التصور الشائع والمستقر (درامية الشعر في الدراما) لتخرج الجملة تماما من منطق اللغة باعتماد تصور الدخيل الجامد دون تصور القياسى المشتق^(١١٥).

وهذه حالة خاصة من حالات الدخيل - من سبيل المصطلح لا الإشارة اللغوية - التى حاول (المسدى) أن يعممها تواملا مع حالات أخرى للدخيل ابتغاء تقييده، بيد أن ثمة مشكلتين يواجههما هذا التقيد : تنطوى الأولى على مصطلحية اللفظ وثبات تخصصه الدلالي على صورته الجامدة وحسب، والثانية فى وقوع ذلك التصور على ترجمة صائبة التقت عليها الإنجليزية والعربية وهى (المسرحية) بما تحوى من تفعيل وحركة وتجسيد وحدث، أو المسرحية التقنية التى تستوجب قدرا من المرونة فى التصور ليشمل المسرحية على إطلاقها لأنها لم تكن كذلك إلا إذا وقعت عنايتها على عناصر المسرح (الفعل) بصفة عامة.

بالرغم من ذلك يبدو أن (شكرى عياد) يحمل إلينا إضافة جديدة من الإشارة اللغوية فى اليونانية، فى عنايتها بالصراع عندما يصبح أساس (الدراما) عند أرسطو^(١١٦)، وذلك لا يعنى مطلقا أن تكون (الدراما) هى (الصراع)، لأن ذلك (الصراع) شأنه شأن (الفعل) أو (الحركة) أو (الحدث) أو (التجسيد)، ولا يمكن أن

يغدو بديلا مصطلحيا للدراما على سبيل الترادف، لأنه بعض من كل ولو أسلمنا بذلك جدلا؛ فكأننا نمحو هوية المصطلح من الذاكرة، ونحيله بمنتهى البساطة إلى الإشارة اللغوية دون مسوغ علمي، إرضاء لسطو لفظي، أو صياغة متجاوزة تعتمد نية الكاتب وتضرب بعلمية النقد عرض الحائط.

على هذا الأساس يواجه المصطلح خطورة إقحام (الصراع) على التصور، وكان (عز الدين إسماعيل) قد سبق وأشار إلى أن (الدراما) هي (فن المسرح)، غير أنه عاد ليقول "وكلنا نعرف ما الدراما؛ فهي تعنى فى بساطة وإيجاز الصراع فى أى شكل من أشكاله. والتفكير الدرامى هو ذلك اللون من التفكير الذى يسير فى اتجاه واحد" ^(١١٧)، ولأنها قضية صوت دال فى المقام الأول، فإنها تدخل مثل معظم هذه القضايا فى جدلية الحقل المعرفى المتخصص بين المصطلح والإشارة اللغوية، وعلى الرغم من كون الصوت الدال المصطلحي معربا دخيلا فإن البحث فى تصوره الأوحى قد جر معه تصورات أخرى حتى تحول مرة ثانية فى غياب علمية النقد إلى الإشارة اللغوية على ما كانت عليه فى لغته الأصل، فاستباح البعض عن طريق القياس والاشتقاق اللغوى لهذه التصورات إعمالها فى مجال التصور المصطلحي دون أدنى شرعية لذلك، فكان ما وقع على (التفكير الدرامى) و (التعبير الدرامى) ^(١١٨)، و (الدرامية الموضوعية) ^(١١٩)، عند (عز الدين إسماعيل)، فى الوقت الذى يعنى فيه (صلاح فضل) بالتصور المصطلحي على ما شاع واستقر على غير الصراع، فيقول (الصراع الدرامى) ^(١٢٠) بما يتسق مع الصراع فى المسرحية، ثم ينتقل بين (الدراما) معنيا بفاعلية (الحدث) فى قوله (اللحظات الدرامية)، وتجسيد (الفعل) و (الحركة) و (الصراع) فى قوله "وتبدأ الدراما حقيقة مع الفصل الثانى" ^(١٢١)، وفى ذلك تنويعات اشتقاقية على تصور المصطلح لا الإشارة اللغوية، وذلك وارد مع قليل من الاحتراز، وحينما يتحدث عن (الحدث الدرامى) يصبح بعضا من كل فى تجليات التخصص الدلالى، وحتى إذا ما وقع على الفرق بين الشعر الملحمى والدرامى، فإننا يمكن أن نتقبل الأخير على كونه عملا يقصد به أن يؤدى على خشبة المسرح، كما يعنى التصور على ما استقر وشاع ^(١٢٢).

عموما، فإن قضية المشترك اللفظى وتباين التصور يفترض أن تكون مرحلة انتقالية بين مشروعية الوضع واستقرار التواطؤ والشيوع، وما لم تبلغ هذه المشروعية حظها من المنهجية العلمية فسوف تبقى حالات الاضطراب، وكلما كان

الحقل المعرفي المتخصص للنقد الأدبي أكثر نضجا بتمثل علمية النقد وتوخي محازير شرك الوقوع في الضبابية حال عدم اتباع أسس الوضع المعيارية في اختيار الصوت الدال؛ كانت الرحلة إلى التواطؤ والشيوع أقصر وأقرب استقرارا على شاطئ المعرفة، وحتى يتسنى لها ذلك فإنه بات على الناقد الأدبي أن يكون أكثر حرصا وأكثر جدية وموضوعية إزاء تداول المصطلح، فليس هناك بد لما ليس منه بد.

ثالثا : اختلاف الصوت الدال على تصور أوجد

العلاماتية - التداولية والبرجماتية - الانحراف - رؤية العالم

إن الترادف ليس إسرافا في اللغة؛ مادام ليس ثمة دلالة مطابقة لمترادفين، إنما ينحصر الأمر في وقوع الأصوات الدالة على تصورات مختلفة باختلاف الجماعات في الزمان والمكان على الشيوع، وعندما يلتقي مترادفان يستحيل أن يتطابقا في جميع تصوراتهما، ومن ثم يمكن أن يكون ذلك الترادف من هذا المنطق ثراء لغويا.

ولأن المصطلح لم يكن معنيا إلا بتصور أوجد؛ فإنه كان من المفترض لأي من الأصوات الدالة ألا يحمل على التعددية لاحتواء ذلك التصور، مادام ذلك هو حال اللغة، بيد أن البيئة تقع أول ما تقع على تعددية المصدر الذي يتجلى بوضوح أشد حال الترجمة، وفي غياب جهة علمية كبرى منوط بها ترجمة المصطلحات ورعايتها وتوحيدها؛ فإننا في وطننا العربي الكبير لما نزل على إبداعنا في خلق المشاكل حتى نملأ أوقاتنا بالجرى ورائها دون طائل. ولكي نتمثل حجم المشكلة نفترض أن ثمة كتابا واحدا قرأه وحاول ترجمته غير نفر في كل قطر عربي إعمالا لنعرة قطرية كاذبة، ناهيك عما لوحدث ذلك في كل قطر على حدة، إننا بلاشك واقعون في خضم لاقاع له من الأصوات الدالة التي تحمل على ذلك الترادف، مالم يكن للتعريب والنحت نصيبه من هذه التعددية. وعلى صعيد آخر فإن غياب أسس الاصطلاح ومشروعية الوضع والوضع تساهم في تجلي هذه الظاهرة بقدر لا يستهان به إذا ما أدركنا أن عملية الاصطلاح بالوضع أو الترجمة مازالت عملية فردية في المقام الأول، ولأن هذه اللغة في الأصل تقول أيضا بالترادف؛ فإن اختلاف هذه المعيارية وفق أسس الاصطلاح من فرد إلى آخر سوف تخلف عنها مصطلحا مبتثرا واهنا لا يقوى على حمل التصور فيحاول آخر أن يبحث عن صوت دال آخر وهكذا دواليك، ولتذهب لغة العلم إلى الجحيم وتبقى المجادلة مستمرة، وتبقى الضبابية مفترشة الأجواء، وبدلا من أن نتواصل مع العالم في فلك المجرد؛ نبقى على ما نحن عليه من اختلافات حول خشاش الأرض.

ولنا أن نعي ما وصل إليه حال الإسراف في الدوال لتصور أوجد شاع واستقر في كل أرجاء المعمورة منذ ما يقرب من ثلاثين عاما، وتلوكة ألسنتنا الآن بأكثر من عشرة دوال، ليجسد بذلك قضية الترادف الأولى لما يمكن أن يستقر على

(العلاماتية Semiotics) وتوابعها : السيميولوجيا، والسيميوطيقا، والأعراضية، والدلائلية، والرموزية، والإشارية، والسيميائية، والسيمية، والسيمياء . وكذلك (البرجماتية والتداولية) وتوابعها : الذرائعية، النفعية، وعلم المقاصد، ثم (الانحراف) وتوابعه : التجاوز، والانتهاك، والفضيحة، والشذوذ، وكسر البناء، والعدول، والانزياح . وأخيرا : (رؤية العالم) والبنية المعرفية، والرؤية الشعرية، والمنظور، ووجهة النظر، والتبئير .

- العلاماتية Semiotics :

السيميوطيقا، السيميولوجيا، الأعراضية، علم الرموز، الرموزية، الإشارية، الدلائلية، السيميائية، السيمياء، السيمية، السيميائية، علم العلامات .

شهد هذا المصطلح تعددية في الدوال لم يكن لها نظير مع أى مصطلح آخر، وبالرغم من قوعه في دائرة الترجمة التي انتزعت نصف القضية فإنها تركت النصف الآخر لطبيعة الدال في العربية التي لم تكن لتختلف هي الأخرى إلى حد كبير عن طبيعة الإنجليزية مع هذا المصطلح على وجه الخصوص . ويشير (ديفيد كريستال) إلى وقوع تعددية الدوال في الإنجليزية أيضا على "Significs, Semeiology, Semasiology, Semiology, Semiotics"^(١٢٣)، وقد ترجع هذه التعددية فيما ترجع إليه أيضا إلى تعددية ميادين مجال المصطلح فهو ينشط في (علم الدلالة) بدراسة العلاقات بين التعبير اللغوي والأشياء الموجودة في العالم الذي يشار إليه أو يتم وصفه، وفي (علم التراكيب اللغوية) بدراسة هذه التعبيرات بين بعضها بعضا، وفي (التداولية) بدراسة المعنى الذي تحمله هذه التعبيرات على مستخدميها^(١٢٤) . فضلا عن ذلك فإن هذا المجال أيضا قد اشتمل توجهات النظرية اللغوية بدءا من (بيرس) و(سوسير)، ولعل التباينات التي اشتملتها قد أفسحت زمانا ومكانا للدرس (العلاماتي) ساهم فيه العديد من المتخصصين بتصوير لم يستقر صوته الدال بعد، فكان من نتاجه ظاهرة التعدد .

ويحصر لنا (عادل فاخوري) ما يقرب من ستة أصوات دالة للمصطلح في: السيمياء، والسيمية، والسيميائية، والسيميولوجيا، والسيميوطيقا، والرموزية، ثم يستقر الأمر لديه على الدال (السيمياء)^(١٢٥) . وعلى التعددية ذاتها يؤكد (معجب الزهراني) على وجود أكثر من ثمانية أصوات دالة لـ Semiotic، ويورد ترجمة

غريبة لأحدهم بـ (الأعراضية) اعتمادا على مرجعية دلالية كانت سائدة في اللغة الطبية للقرنين السادس والسابع عشر^(١٢٦).

ويمكن لنا أن نخرج من ذلك الحقل التعددي (السميولوجيا)، وذلك بناء على ما استقر الأمر عليه بتبنى مصطلح (السميوطيقا)، وتأسيس الرابطة الدولية للدراسات (السميوطيقية) عام ١٩٦٩، وذلك على الرغم من تجليها في كتابات (صلاح فضل)^(١٢٧)، و(محمد عناني)^(١٢٨)، و(شكري عياد)^(١٢٩). كما تخرج من الحقل ذاته هذه (الأعراضية) لعدم وقوعها على الشيوع، ثم باعتماد الصوت الدال الأول الذي وقع على اليونانية عند (جون لوك) في القرن السابع عشر على Semiotiks - كما سبقت الإشارة - أما وقوع الصوت الدال على إحدى ترجمات (شكري عياد) بـ (علم الرموز)^(١٣٠)، فهو مالا ينجو من خلط مع (الرمزية Symbolism) كأحدى توجهات نظريات الإبداع. ولأن (العلاماتية) لم تكن معنية بالرمز وحده، ولأن ذلك الرمز باستخدامه كإشارة لغوية يقع على التضارب بين الرمز (العلاماتي)، والرمز (الفني)، والرمز (الصوفي)؛ فإن وقوع الصوت الدال على (الرمزية) عند (أنطوان طعمة)^(١٣١) يدخل هو الآخر في ضبابية العلاقة مع (الرمزية Symbolis)، كما أنه لم يكن على وفائه باحتواء التصور المعنى به نظرية (العلاماتية Semiotics).

أما محاولة ترجمته إلى (الإشارية) عند (سيزاقاسم)^(١٣٢)، و(صبري حافظ)^(١٣٣)، فهي لم تشمل من النظرية سوى أحد جوانبها (العلاماتي) الذي يعنى بـ (الإشارة Signal)، فتبطل مشروعية الصوت الدال لاحتواء التصور أيضا. ثم تأتي محاولة (المنصف عاشور) مجافية للأمال المصطلحية تماما، حينما عنى بـ (السميولوجيا) على كونها (علم العلامات) وبـ (السميوطيقا) على كونها (علم الدلائل) أو (الدلائلية)^(١٣٤)، وهذه (الدلائلية) تصبح صوتا دالا مشاعا حين تفعيلها من خلال علم الدلالة على اعتبار الدلالة هدفا أسمى أعم في تقنيات جل النظريات النقدية وهي باشتمال منهج الإرسال بين الدال والمدلول تصبح سمّا مطبوعا على كل الإشارات اللغوية في سياقاتها، لتبطل بذلك مزاعم نقل الصوت الدال من Semiotics إلى (الدلائلية) أيضا.

ومع (عادل فاخوري) يقف كل من (محمد إقبال عروى)^(١٣٥)، و(فريد الزاهي)^(١٣٦)، على استقرار الصوت الدال لديهم على (السميائية) في مقابل Semiotics، وإذا كان الصوت الدال في الإنجليزية قد اتكأ على الإشارة اللغوية في

اليونانية (Semeion) وتعنى (علامة)؛ فإن الصوت الدال العربى (السيمياء) له جذوره هو الآخر ليعمل فى مجال مصطلحى مختلف قبل أن تبزغ (Semiotics) إلى الوجود، وهذا المجال يعتمد رد الكلمة إلى (سيميا) فى اللغة المصرية القديمة بمعنى السواد من الأرض، دلالة على الخصب والبركة، أو رمزا إلى السر والخفاء. والكلمة عند (ابن خلدون) تعنى فنون السحر وضروبه، وحينما يستخدمها (شاكر عبد الحميد) فهو يعنى بها الكيمياء القديمة^(١٣٧)، ويقول (التهانوى) عن علم السيميا "وهو قد يطلق على غير الحقيقى من السحر، وهو الأشهر؛ وحاصله إحداث مثالات خيالية لا وجود لها فى الحس، وقد يطلق على إيجاد تلك المثالات، بصورها فى الحس وتكون صورا فى جوهر الهواء؛ وسبب سرعة تغير جوهر الهواء؛ ولفظة سيميا عبرانى معرب أصله سيم به، ومعناه اسم الله؛ ويجئ فى الفن الثانى"^(١٣٨).

لم يبرأ إذن الصوت الدال (السيمائية) من خلط أو التباس مع إشارة لغوية ومصطلح على غير ما وقع عليه فى خاطرة (الشارع) أو (المترجم). غير أنه من المفارقات الغريبة حقا أن يقع لفظ (سيمة) و(سيماء) و(سيمياء) على اليونانية (Semion) بمعنى (علامة)، ويوافقه فى العربية (وسم)، و(سمة)^(١٣٩)، وجاء فى التزيل "سنسمه على الخرطوم"^(١٤٠)، "سيماهم فى وجوهم من أثر السجود"^(١٤١)، وجاءت (سيماهم) بالمعنى ذاته فى أربعة مواضع أخرى.

أصبح خروج (السيمائية) إذن وفقا لمشروعية التأصيل أمرا مفروضا، وذلك ما يستتبع بالضرورة أن تخرج معها (السيمياء) و(السيمية)، أما (السيمائية) فهى ما وقعت لدى البعض فى مقابل (Semantics)^(١٤٢) أو (علم الدلالة) أو (الدلائلية) كما تحولى. ليبطل هو الآخر فى مقابلته بـ (Semiotics) عند (محمد مفتاح)^(١٤٣).

ومن ثم فإنه لم يتبق من حقل الأصوات الدالة المتنازع عليه سوى (السميوطيقية) و(العلاماتية)، ولأن الثانى أولى بصيغته العربية ووقوعه على الترجمة بأولوية أسس الاصطلاح، وبقدرته على احتواء التصور خاصة وأنه يرتبط بالجذر الأصلى فى اليونانية مع الإشارة اللغوية، فضلا عن قدرته على احتواء تقنية (العلامات) والتى منها (الرمز) و(الإشارة) فى الأصوات الدالة الأخرى، والتى تقع ضمن الحقل الدالى الذى يشكل محور الفعالية الحقيقية للنظرية - كما سبقت الإشارة - وهو إن وقع مبكرا عند (فريال جبورى) على (علم

العلامات)^(١٤٤)؛ فهو قد استقر بالفعل عند (جابر عصفور) كذلك على (نظرية العلامات)^(١٤٥)، وعند (المسدي) بالنسب إلى (علامة) فقال (علامية)^(١٤٦)، ولأن النظرية معنية في الأصل بتعدد العلامات وتعدد تصوراتها كسبيل لتحليل الأنظمة فإن المصدقية تصير أولى احتفالا بـ (العلاماتية) بالنسب إلى (العلامات) موضع الفعلية، وبالاتساق مع المصدر الصناعي للعديد من النظريات التي أتت بها مداخلات النقد الجديدة. ولا شك أن العلاماتية أخف تقلا من السميوطيقية، وألطف إيقاعا من العلامية، فضلا عن كونها صاحبة الرصيد الأعظم من مشروعية أسس الاصطلاح بالمقارنة بالأصوات الدالة الأخرى.

– التداولية Pragmatics

الذرائعية، النفعية، السياقية، الواقفية، علم

المقاصد .

– البرجماتية Pragmatism

ثمة خلط في هذا المصطلح بين الصوت الدال (Pragmatism)، و (Pragmatics)، ودخل الأول معترك التداول من خلال تبنى الصوت الدال المعرب (برجماتية) والمترجم (ذرائعية)، على أن الشيوع ونسق التداول الجمالي والتصورى كان أكثر اتساقا مع الصوت الدال الأول (برجماتية) معنياً بذلك المذهب الفلسفى الأمريكى الذى أسسه (وليام جيمس William James) (١٨٤٢ - ١٩١٠)، و (بيرس Peirce) (١٨٣٩ - ١٩١٤). ومؤداه أن صدق الفكرة أو الوأى هو النتيجة العملية التى تترتب عليها من حيث كونها مفيدة أو مضرّة^(١٤٧). وارتبط ذلك المذهب بالمادية إلى حد كبير، ثم هو يركز على كل ماله أهمية عملية للبشر ويتجنب البحث فى القضايا المجردة^(١٤٨). أما الصوت الدال Pragmatics فهو وإن التقى مع الأول فى الجذر الاشتقاقى إلا أن ثمة تباعد فى التصور يحتم الفصل بينهما بأى حال من الأحوال، إذ يدور تصور الأخير حول دراسة استخدام اللغة استخداما سياقيا واقعيا وعمليا^(١٤٩)، وقد يلتقى ذلك التصور فى جانب منه مع تصور الدال الأول، إلا أن فرضية الفصل تتكى على عموم التصور فى المذهب الفلسفى وخصوصية التداول فى الدرس الأسلوبى والعلاماتى، وقد يكون (بيرس) هو محور التصورين، غير أن ذلك الانحصار الأخير وجه التصور إلى اللغة فى منحى التداول أو الاستعمالات الفعلية لها على الرغم من صعوبة التحديد الكمى

والدراسة العلمية المقننة للغة التي لا تبرأ من ضغوط عشوائية - كما يقول (سوسير) - وقد جاء التباير المصاحب لاختلاف منحنى التصور بين كل من (Pragmatism)، و (Pragmatics) نتيجة التحول في نظريات اللغة بقبول دراستها على المستوى النظرى أيضا كتعديل للموقف القائم عند (سوسير) و (تشومسكى) بالتعامل مع اللغة كوسيلة مجردة أو قدرة ذهنية يمكن فصلها عن مستخدميها، وتصدى لذلك (ستيفن ليفنسون) فى كتابه (التداولية Pragmatics)، كما يشير (محمد عنانى)، ثم كانت (التداولية الأدبية) عند (روجر سيل) الذى استطاع أن يطبق مجموعة من المبادئ العامة فى التواصل على الأعمال الأدبية باعتبارها أبنية نصية شكلية محضة، ومع ذلك كانت لها عناصر وسيطة فى سلسلة التواصل^(١٥٠).

ويقع التصور عند (محمد عنانى) بعد اعتماد (التداولية) صوتا دالا مترجما - ولعله الأكثر شيوعا من السياقية والمواقفية فى الترجمة ذاتها - على الجمع بين الحركة نحو الخارج والحركة نحو الداخل بتحديد الوسائل الفنية التداولية مثل الإضمار والافتراض المسبق والإقناع، ثم إلى الخارج بإقامة العلاقة اللازمة بين هذه العناصر والقوى الموجودة خارج النص فى عالم الكاتب والقارئ مثل علاقات القوة أو السلطة والتقاليد الثقافية، وآلية التوزيع والنشر، والرقابة وما إلى ذلك^(١٥١)، وقد صاحب الصوت الدال فى ترجمة (محمد عنانى) أيضا السياقية والمواقفية.

غير أن (ديفيد كريستال) يؤكد على تجليات النظرية بسمتها التصورى الذى لم يتكشف لديه على حد جامع مانع أو على تصور نظرية (تداولية) متماسكة، ويرجع ذلك إلى تنوع الموضوعات التى تتعامل معها، ثم يؤكد مرة أخرى على استخدام المصطلح فى مجالات ثلاثة هى (العلاماتية Semiotics) و (الدلائلية Semantics) و (النحوية Syntactics)، وينشط فى (اللسانيات) لدراسة اللغة من وجهة نظر مستخدميها واختياراتهم المطروحة والمعوقات التى تواجه ذلك فى التعاملات الاجتماعية، ثم أثر كل ذلك على عملية الاتصال. ويحاول (كريستال) احتواء التصور فى تعامل (التداولية) مع نواحي السياق التى تتحول من الناحية الشكلية إلى رموز لغوية، وقد تكون جزءا من الكفاءة التداولية للمستخدمين باعتبارهم محور اهتمام النواحي الخاصة بالمعنى والتى لم تتناولها النظرية الدلائلية Semantics^(١٥٢).

بذلك فإن التصور يصبح جد مختلف عن مجرد مذهب فلسفى يمكن أن يصير معادلا موضوعيا للعديد من الدراسات الفلسفية والاجتماعية والنفسية فيما يندرج تحت دراسة سلوكيات الإنسان، أما أن ترقى إلى مستوى النظرية حتى وإن اتكأت على الأساس الفلسفى ذاته؛ فإن ذلك ما يستوجب آلية جديدة للتناول والتفاعل تدخل معترك الحقل المعرفى المتخصص من خلال فروضات النظرية بل تتجاوز ذلك إلى المنهج المقتن والمحدد، ليقتصر الدال (برجماتية) على عموم القول، وتعنى (التداولية) بالنظرية الأدبية فى منحى المنهج والتطبيق. وذلك الفصل هو معين إدراكى لتجلية توجهات الفكر النظرى فى المقام الأول، حتى إذا ما وقعت أبصارنا على مقولة (جابر عصفور) "وتتحول هذه الصفة التاريخية فى علاقات التناص التى تشدها إلى عصرنا وتقربنا من عصرها إلى مواز رمزى، أو قانع للعقل البراجماتى الذى نرى تجلياته حولنا الآن، وفى كل يوم من أيام هذا الزمان"^(١٥٣)، أدركنا أن المصطلح يجلى تصويره كنمط سلوكى يقع على تصور المذهب الفلسفى، بينما فى ترجمة (عصام بهى) عن (فان جيلدر) (Pragmatic) إلى (نفعى)، و(النفعية) عن (Pragmatics)^(١٥٤)، نجد تخاذلا عن احتواء التصور؛ لاختلافنا على نفعية من! النص أم الكاتب أم القارئ؟! ذلك فضلا عن أن (النفعية) كمذهب فلسفى آخر أسسه (جيريمى بنتام Jeremy Bentham) (١٧٤٨ - ١٨٣٢) يقابل الصوت الدال (Utilitarianism) ويعنى بكون منفعة الفرد والمجتمع هى المعيار الذى يقاس به السلوك البشرى والأخلاق^(١٥٥). ويبدو أن تصور (البرجماتية) أشد اختلافا عن ذلك، كما أن ذلك المعيار النفعى قد يحمل جانبا سلبيا فى حين أن صدق الفكرة أو رأى من خلال النتيجة العملية قد يكون إيجابيا أحيانا مالم يكن أبدا، وذلك ما يبطل مرادفة (نعيم عطية) بين (النفعية) و (البرجماتية)^(١٥٦)، بينما حين ترجمها (مازن الوعر) عن (كريستال) إلى (براجماتى) كان يقصد (تداولى) لأنه معنى بوظيفة الجملة أى الوظيفة التى تفرزها الجملة فى الكلام^(١٥٧)، وذلك خلط بين الصوتين الدالين، والأمر ذاته ما وقع عند (منير التريكى) فجمع بين (البرجماتية) و(الذرائعية) و(النفعية) ووضعهم فى سلة واحدة مقابل Pragmatics، ويقترح ترجمة أخرى هى (علم المقاصد) كما قلنا علم (الدلالة)^(١٥٨). ولكن ليست كل (نظرية) علما نوعيا بالمعنى الاصطلاحي للعلم المتخصص، كما أنه ليست (التداولية Pragmatics) أيا مما ذكر، ويستمر الاضطراب عند (محمد الكردى) فيرادف بين (التداولية) و(البرجماتية)^(١٥٩)،

وكذلك ما وقع عند (حامد أبو أحمد) بترجمة (Pragmatics) إلى (الذرائعية) (١٦٠)، ويبدو أن ذلك كان نتيجة طبيعية لعدم اعتماد الأصل المعرفى فى الترجمة، لأن المصطلح فى ثوبه الجديد شاع إلى حد كبير فى حقل التداول غداة فعاليات النظرية فى (التداولية) كصوت دال يحقق إلى حد كبير احتواء التصور، ويحتمل التباين بينه وبين الأصل القديم (البراجماتية)، وقد اشتمل ذلك معظم كتابات (صلاح فضل) على سبيل المثال، ومن الطريف أنه استخدم المصطلح Pragmatics بصوته الدال الشائع بتجلى النظرية فى سياق أفضى فيه بالمرادفات الشائعة شيوعاً خاطئاً، واستخدمها فى موضعها الصحيح كإشارات لغوية وحددت تصوراتها الفعلية وأجلى ما للصوت الدال من قدرة على الرسوخ، يقول (فضل) "غير أن دارسى (التداولية) يرون أنه من المناسب تضيق مجال دلالة البلاغة باعتبارها أداة ذرائعية [وسيلة]، وإلا أصبح من الممكن اعتبار كل شئ بلاغة، تأسيساً على أن لكل شئ أهدافه النفعية، وأن كل رسالة لها قصدها وموقفها وظروف تلقيها" (١٦١). وذلك يعكس وعياً مصطلحياً إلى حد كبير، ويحصر فى الوقت ذاته الذرائعية والنفعية والقصدية كمرادفات شاعت خطأً وكرجمة لـ (التداولية) أو (البراجماتية) على كونها بعضاً من كل فى سياق أعمالها كإشارات لغوية.

وقد يقع ذلك مواكبا لرؤية جلية نحو التصور عند (صلاح فضل) حينما أفضت إلى العناية بالعلاقة بين بنية النص وعناصر الموقف التواصلية، "ويأتى مفهوم التداولية هذا ليغطى بطريقة منهجية منظمة المساحة التى كان يشار إليها فى البلاغة القديمة بعبارة (مقتضى الحال)" (١٦٢)، أو ما يطلق عليه حديثاً مصطلح (سياق الموقف Context of Setuation)؛ ولكن بحسبها شمولاً أعظم للسياق الكلى. ويجب ألا يفهم من هذا التبسيط عدم شمول العناصر التى أشار إليها (محمد عنانى) فيما وقع على اتجاه الخارج، لأن التصور عند (فضل) يعنى "بتحليل عمليات الكلام بصفة خاصة، ووظائف الأقوال اللغوية وخصائصها خلال إجواءات التواصل بشكل عام" (١٦٣)، وفضلاً عن تمثله رؤية المصطلح عند (ديفيد كريستال) ومجال عمله فى (العلاماتية Semiotics) و (الدلائلية Semantics) و (النحوية Syntactis)؛ فإنه يجلى كل ذلك فى (التداولية) حتى أصبحت تهتم بوصف العلاقة بين العلامات ومستخدامها، ثم أحلت كلمة (نصوص) محل (علامات)، بينما تعنى (النحوية) بتوضيح الشروط المحددة والقواعد التى تضمن صياغة الأقوال الجديدة،

أما (الدلائلية) فتهتم بالشروط التي تجعل هذه الأقوال مفهومة وقابلة للتفسير في الموقف التواصلى، "التداولية إذن تعنى بالشروط والقواعد اللازمة للملاءمة بين أفعال القول ومقتضيات المواقف الخاصة به، أى للعلاقة بين النص والسياق" (١٦٤).

وكان قد استقر المصطلح على (التداولية) مع (صلاح فضل) عند (محمد مفتاح) (١٦٥)، وفي ترجمة (نشوى ماهر) عن (كارل هاينز ستيرل) (١٦٦)، بما يتسق مع التصور المطروح عن (Pragmatics)، ويبقى على حقل التداول أن يثبت ماركس إليه من أصول ريثما يحتضن شوارد فكرنا حتى لا نطرح شباكنا فى السراب.

- الانحراف Diviation :

التجاوز، الانتهاك، الفضيحة، الشذوذ، كسر البناء العدول، الانزياح لهذا الصوت الدال جذوره فى العربية متجلية فى التراث، وظل يعمل فى منحاه التداولى وفق أى خروج بترخص عن المعيارية اللغوية أو النحوية أو البلاغية، ووقع تحته كل من (العدول) و(الالتفات)، إلا أن إعادة بعثه واكتشافه فى الخطاب النقدى المعاصر كانت على يد (سببتر Spiyzer) عالم اللغة الألمانى الذى استطاع الإفادة من ذلك المصطلح إلى أبعد الحدود حتى ارتقى به إلى درجة النظرية تطبيقاً وتحليلاً بدراسة العلاقة بين الانحراف اللغوى وأصله (السيكلوجى) بغية الوصول إلى تفسير موحد لخصائص اللغة الأدبية (١٦٧).

وقد تفجرت قضية ترادف الصوت الدال على تصور أوحد فيه من قبيلين، الأول يعول على الترجمة بما يعنى بالاضطراب المصطلحى فى المنبع، والثانى يرجع إلى حقل التداول العربى فى جدلية الأصالة والمعاصرة. ويشير (صلاح فضل) إلى تجلى الجانب الأول فيما وقع لدى النقاد الغربيين أنفسهم، فنرى (بول فاليرى) يتبنى الصوت الدال على (تجاوز)، وعند (تيرى) يكون (كسر) بمعنى (كسر البناء)، أما (جون كوين) فالصوت الدال عنده يستقر على (انتهاك)، ويصير عند (بارت) (فضيحة)، وعند (تودروف) (شذوذ)، أما عند (أراجون) فهو (جنون) (١٦٨)، لتصبح كل هذه الأصوات الدالة مرادفات للدال (انحراف) على ما يقع عليه تصوره من أهمية عظمى تمس جوهر التحول من اللغة العادية إلى اللغة الفنية التى تجعل من الأدب أدبا ومن الشعر شعرا ومن النص نصا، وإن التصق التصور بدرجة أشد فى اللغة الشعرية وخروجها عن أعراف اللغة النثرية، وكان

(الانحراف) هو مطيتها لبلوغ ذلك، إذ يعنى "أن شعرية اللغة تقتضى خروجها الفاضح على العرف النثرى المعتاد وكسر قواعد الأداء المألوفة لابتداع وسائلها الخاصة فى التعبير عما لا يستطيع النثر تحقيقه من قيم جمالية"^(١٦٩).

ولأن التركيب (المنحرف) للغة ينافى شروط النظام فإنه يخرج بذلك عن إرهاصات التوقع، ويحمل قدرا غير قليل من الدهشة، أو ما سوف يصبح (مؤشرا أسلوبيا) يثير انتباه السامع، ويفتح بذلك (الانحراف) أفقا جديدا فى البحث عن المؤشرات الأسلوبية عامة^(١٧٠)، كما يكون أيضا النواة الأولى فى بحث مستويات حركة شعرية النص، وبحث نظام البنية خاصة فى تجاوبها مع التحول والتحكم الذاتى، بل إن فلسفة التحول ذاتها تعتمد إلى حد كبير على نظرية (الانحراف) التى تتبنى الخروج عن العرف، فى الوقت الذى يبقى ذلك العرف تحت سيطرة التحكم الذاتى، وكون البنية نظاما فى حد ذاتها فإن (الانحراف) يتجلى بشكل أو بآخر فى مخالفة هذا النظام الذى لا يشترط أن يكون مبنيا على اللغة المعيارية، بل يكفى أن يكون هو النظام الذى اطرد عليه النص حتى أصبح القارئ يتوقع عودته، ولو كان هذا النظام فى أصله انحرافا^(١٧١).

هو إذن أحد المفاتيح الرئيسة فى منهج التحليل الأسلوبى، ومنهج تطبيق (الشعرية)، ومنهج التحليل البنىوى، حتى أن أحد الباحثين قد استطاع أن يجلى تقنية (الانحراف) فى خمسة نماذج، يعنى أولها بدرجة انتشاره فى النص ويأخذ فى اعتباره معدلات التكرار شديدة الارتفاع لوحدة معينة، والثانى يتمثل الانحرافات اللغوية سلبية أكانت أو إيجابية، والثالث يشمل العلاقة بين القاعدة والنص فيميز بين الانحرافات الخارجية فى اختلاف أسلوب النص عن اللغة المدروسة والانحرافات الداخلية فى انفصال وحدة لغوية معينة عن القاعدة المسيطرة على النص، والرابع يبنى على التمييز بين الانحرافات المختلفة الخطية والصوتية والمعجمية والنحوية والدالية، والخامس يعتمد الانحرافات وفقا لتأثيرها على مبدأ الاختيار فى الوحدات اللغوية^(١٧٢).

غير أن (تشومسكى) يعتمد مصطلحا آخر كسبيل تقنى لتوجهات (الانحراف) وهو (درجة النحوية) ويعنى به كطريقة منظمة لتحديد نوعية الانحراف اللغوى، وبناء عليه يقسم درجاته إلى ثلاث : الأولى يقع فيها الناجم عن خرق مقولة معجمية، والثانية تحتوى الناجم عن التوتر فى ملمح يرتبط بمقولة فرعية معينة، والثالثة تشمل الانحراف المتولد عن الصراع مع ملمح يتصل بمحور

الاختيار^(١٧٣). ليساهم المصطلح أيضا في الوصف الينوي، ومن خلال (درجة النحوية) يساهم بشكل أكبر فعالية في تحديد درجة الشعرية^(١٧٤).

لقد أصبح (الانحراف) نظرية عامة في مجال تقنية العديد من النظريات الأخرى مثل (الأسلوبية) و(الشعرية) و(البنوية) وبتبنيه (درجة النحوية) أصبح ميزانا جديدا لتحديد المعيارية الإبداعية بعدما كانت أخص الخصوصيات، وكانت منطقة لها حرمتها، ليحيى النقد بمداخلاته الجديدة فيخلصها من صلف الانطبائية، ويصبح بذلك للتصور المصطلحي حضوره في معية الناقد كأحد أسلحته المشهورة لفض الكثير من أغلال النص في التوجه النقدي المعاصر.

ويتضح إلى حد كبير مدى شيوخ المصطلح بتبنيه الصوت الدال (الانحراف) عند كل من (صلاح فضل)، و(شكري عياد)، و(تمام حسان).

أما الجانب الثاني الذي وقع فيه اضطراب ذلك الصوت الدال فارتبط إلى حد ما بالتصور عند القدماء، فلم تكن فكرة (الانحراف) خافية عليهم، وإن سموها بأسماء أخرى، كالتوسع أو الترخص أو الضرورة عند قيامها، بل سموها أحيانا في بعض حالاتها (لزوم مالا يلزم)، وقد عرف (الترخص) عند النحاة بالشذوذ والقلّة والندرة، وقد اعتمد (الترخص) على تضافر القرائن لضمان أمن اللبس حينما يختلط المعنى، ولا ترخص على حساب المعنى، وغير (الترخص) عرف العرب أيضا (العدول) باعتباره انحراف عن الأصل، غير أنه ظاهرة لاواقعية، وذلك هو الفرق بينه وبين الانحراف، فبالرغم من كونه تحديا صارخا للقاعدة النحوية إلا أنه وجد من الحفاوة وسعة الاستعمال ما لم تغز به القاعدة، حتى أصبح معيارا قياسيا، وذلك ما يخرج عن فعالية (الانحراف) الواقعية، ومن ظواهره النيابة وحذف الرابط والتقديم والاعتراض والزيادة، ويتضح لأي مدى تحول ذلك (العدول) في التقعيد الأول إلى تقعيده فيما بعد حتى أصبح من القوة التي لا تقل بأي حال من الأحوال عن القاعدة الأساسية كما وقعت في الأصول^(١٧٥).

فالمصطلح كان في الأصل مصطلحا نحويا يعمل كانحراف حتى اضمحلت علة ذلك الانحراف بذهاب العدول لتتوقف فعالية التصور عند ذلك، ويصبح الترادف بين (الانحراف) و(العدول) في السياق المصطلحي ضربا من المغالطة، ويصبح استخدام اللفظ عند (محمد عبد المطلب) سبيلا لفعالية الإشارة اللغوية وحسب في قوله "وإذا كان النحاة واللغويون قد أقاموا مباحثهم على رعاية الأداء المثالي، فإن البلاغيين ساروا في اتجاه آخر من حيث أقاموا مباحثهم على أساس انتهاك هذه المثالية والعدول عنها في الأداء الفني"^(١٧٦)، ويتضح من هذه المقولة

أيضا اعتماد الصوت الدال (انتهاك) حسبما وقع عند (جون كوين) - إلا أن يكون إشارة لغوية - في مقابل الصوت الدال (انحراف) والمعتمد للشيوخ بالترجمة وبالاختلاف عن منحنى (العدول) كما وقع عند العرب الأقدمين، والأمر ذاته ما يقع عند (محمد حماسة عبد اللطيف) حين يرادف بين (الانحراف) و(المفارقة) - والأخير مصطلح آخر لا شفاعة في مغبة الوقوع فيه - وإن انتهك الانحراف أحد تصوراته - ضمن سلسلة الترادف مع (الانحراف) و(العدول) و(المجاوزة) و(الخطأ)^(١٧٧)، وتتداخل بذلك سلسلة الترادف بين اضطراب الأصل في المنبع واضطراب مداخله التصور في المنحنى القديم والمنحنى الجديد.

وقد يستقيم الأمر عند (شكري عياد) مع ما طرحه من مثال فسر فيه (الانحراف) بـ (عدول) عن الأصل^(١٧٨)، ولكن هل يصح التفسير ذاته مع قولنا (عدول بلاغى) أو (عدول لغوى)؟

إن التخصص الدلالى فى تصور (العدول) كان مقصورا على الخروج عن القاعدة النحوية بترخص حتى صار ذلك (العدول) ذاته قاعدة فى بعض الحالات، كما أشار (تمام حسان)، أما (الانحراف) فهو أكثر اتساعا وشمولا وواقعية فى منحاه المعاصر كتقنية منهجية تعتمد المؤشرات الخارجة عن المؤلف من معيارية (الكتابة) فى المقام الأول لتشمل الظواهر النحوية واللغوية والبلاغية وكذلك الخطية والصوتية والمعجمية والدلالية إلخ، حتى ارتقى التصور إلى حد النظرية.

وقد وقع الترادف أيضا عند (محمد مندور) باعتماد الصوت الدال (كسر البناء)^(١٧٩)، كما يرى (تيرى)، فى إشارة (صلاح فضل) كأحد الأصوات الدالة التى اشتملت اضطراب المصطلح فى المنبع، وأغنى عنها بـ (الانحراف Deviation)، كصيغة متماسكة لها جذورها الدلالية والإيحائية فى العربية والتى تنسق إلى حد كبير مع التخصص الدلالى للمصطلح فى منحاه المعاصر.

ولم يتبق أمامنا فى معترك التداول بالترادف بين هذه الوفرة من الأصوات الدالة على تصور أوحده سوى ماركز إلى (الانزياح)، وقد رادفه بالفعل (صلاح فضل) مع (الانحراف)^(١٨٠)، واعتمده (أحمد ويس) كصوت دال لتصوير (الانحراف)^(١٨١)، وترجمة (خالد سليكى) عن (جون كوين) بدلا من انتهاك^(١٨٢)، وهو ما فعله أيضا (شاكر عبد الحميد)^(١٨٣)، واستخدمه (خليل موسى)^(١٨٤)، و(محمد مشبال)^(١٨٥)، لعناية تصور (الانحراف) كذلك.

غير أنه يبقى حائلا دون قبول ذلك، معيارية الصوت الدال (الانحراف) وفق تجليه الدلالى الأصولى، ثم مغبة الوقوع فى ضبابية الصوت الدال بين ذلك

(الانزياح) و(الانزياح) كمصطلح يستخدم فى التحليل النفسى ويستخدم الدال العربى ذاته فى مقابل الدال الإنجليزى (Displacement)، كما أشار (شاكر عبد الحميد)^(١٨٦)، وعرفه (مالكولم بوى) بقوله "هو قابلية انفصال ما تتصف به فكرة ما من تأكيد أو أهمية أو وحدة، عنها، والارتباط بأفكار لم تكن لها تلك الوحدة، ولكنها تتصل بالفكرة الأولى بسلسلة من الترابطات"^(١٨٧)، وعلى الرغم من اتساق التصور على ما بين المترادفين من صلة فإن الحقل المعرفى فى الأصل قد فصل بينهما، ليقع فى مجال النقد الأدبى على (الانحراف Deviation) وفى علم النفس على (الانزياح Displacement) •

- رؤية العالم Weltanschauung :

البنية المعرفية، الرؤية، الرؤية الشعرية، المنظور، وجهة النظر، التبئير
وقع المصطلح عند (لوسيان جولدمان) فى دراسة (البنوية التوليدية)، وأشار (مجدى وهبة) إلى عنايته بالأساس الميتافيزيقى لنظرة الإنسان إلى الأشياء التى ينبى عليها تصوره لمعنى الحياة^(١٨٨)، أو أى فكرة عامة عن طبيعة العالم يمكن التعبير عنها ضمناً أو على نحو جلى فى أى عمل فنى^(١٨٩)، المصطلح فى الأصل كان بديلاً لمصطلح (لوكانش) (الوعى الطبقي) وتبناه (جولدمان) برعايته تجسيد الحياة الفكرية والاجتماعية والعاطفية لجماعة (بورت - ريال) فى حلقة متصلة يتوافق فيها الاقتصاد والسياسة والنص^(١٩٠)، ليصبح مصطلح (رؤية العالم) رؤية شاملة حتى شمله (فراى) بربطه بالنقد الحديث من خلال فكرة النماذج البدئية والأبنية الكلية العليا فى الأبنية البشرية، أما (جولدمان) فربطه بالبنوية التوليدية بتعبيرها عن الضمير الجمعى على اعتباره محصلة عملية (التبئير) التى يقوم بها النص الأدبى • وكانت (الشعرية) قد وجدت فيه بين عمل الباصرة فى الصورة الحسية المتشكلة لغوياً، وفعل المخيلة الحلمى، لتعطى دلالة تعبيرية خاصة تنزع إلى درجة من التجريد العقلى، أو كما يقول (صلاح فضل) "تضافر مجموعة من التقنيات التعبيرية، والمتصلة ببعض المستويات اللغوية، خاصة النحوية، وطرق الترميز الشعرى المعتمد على القناع والأمثلة الكلية • وأنواع الصور وأنساق تشكيلاتها، تضافر كل تلك العوالم لتكوين منظور متماسك فى النص، بما يجعل (الرؤيا) هى العنصر المهيمن على جميع إجراءاتها التعبيرية والموجه لاستراتيجيتها الدلالة"^(١٩١) •

تطور التصور إذن، أو اتسع لتمثل مقولته الأولى وفق رحابة المرجعية مع تمثل النقد نظريته بعلمية أكثر صرامة، انطلاقاً من الصوت الدال الأول، وكأنها مساحة التواطؤ والشيوع الفلسفية والزمانية، ليستقر على وحداته الجزئية التي تشكل في مجملها انسجاماً مع وحداته الكلية الأولى.

وكانت إرهابيات التصور الأولى عند (لوكاتش) تذهب إلى العناية بالعقائدية التي تكمن تحت عمل الكاتب، ومحاولته إعادة هذه النظرية، وذلك هو المبدأ الأسلوبى الذى يركز عليه أسلوب أى عمل معين، ومن ثم فالمضمون هو الذى يحدد الشكل، لتغدو هذه العلاقة بين الشكل ورؤية العالم نقطة جوهرية فى تقنية (الأسلوبية) عند (لوكاتش)، وإذا كان ذلك مرتبطاً عنده بطريقة معينة؛ فإن المصطلح عند (جولدمان) قد أصبح منهاجاً متكاملًا فى (البنوية التوليدية) بدراسة البنى الفكرية والاجتماعية حتى صار الكشف عن هذه البنى الدالة كشفاً عن (رؤية العالم) فى النص موضوع التحليل بوسيلتين إجرائيتين، الأولى يمثلها الفهم بالتعرف على الارتباطات الداخلية للنص، ولا شئ غير النص، والثانية من خلال الشرح بالبحث عن ذات فردية أو جماعية، تمتلك من أجلها البنية العقلية المهيمنة على العمل خاصية وظيفية دالة^(١٩٢).

فروية العالم أصبحت بنية فكرية وسطية بين الأساس الاجتماعى الطبقي الصادرة عنه والأنساق الأدبية التي تحكمها هذه الرؤية، وأصبحت مفهوماً تاريخياً يصرف توجهات طبقة معينة فى فهم واقعها الاجتماعى حتى يقول ب قيم هذه الطبقة فيما بينها وبين غيرها، ثم صارت تتجاوز التقنيات السردية "لتأخذ طابعاً أعمق يرتبط بمنظومة فكرية تشكل إطاراً فلسفياً لمنهج التوليديين"^(١٩٣).

إن (رؤية العالم) تعنى موقفاً اجتماعياً وسياسياً تجاه الكون والإنسان والمجتمع^(١٩٤)، وهى لا تمثل معتقدات الإنسان الفكرية وتصوراتهِ عن الحياة وحسب؛ ولكنها تتجاوز ذلك لتشمل مشاعره وطموحاته النابعة من موقفه الشامل، إنها ليست مجرد صيغة نظرية ذات طابع فلسفى؛ وإنما هى وعى شعورى مباشر لمختلف مظاهر الحياة^(١٩٥)، وصارت كياناً كائناً يشير إلى المسلمات الكبرى المتعلقة بالكون، وتقع الذات فيها كبنية تصويرية ثقافية فى المقام الأول تخضع للتشخيص بأنها جملة من صور التكيف مع المحيط الخارجى والنزوع إليه^(١٩٦).

وعلى الرغم من وقوع الصوت الدال الأول فى الألمانية على Weltanschauung؛ إلا أن (عز الدين إسماعيل) يتمثل لها صوتاً دالاً إنجليزياً

آخر هو World View^(١٩٧)، كنتاج لقلب الترجمة وفق رسوم التصور فى (البنوية التوليدية)، وكان الصوت الدال العربى هو مرجعية المصطلح، وإن دل ذلك على شئ فإنما يدل على مدى استقراره وشيوعه فى العربية، ولكن يبدو أن (كمال أبو ديب) لم يقنع بهذا الاستقرار فيشرع فى صوت دال آخر فى مقابل التصور ذاته هو (البنية المعرفية)^(١٩٨)، وقد يصدق ذلك الصوت الدال وفق تصور آخر لتوجهات النقد الجديدة فى عنايتها بـ (النص) دون (المنشئ)، ومن ثم فإن التصور سوف ينقلب رأسا على عقب؛ لأن البحث عن رؤية العالم فى (النص) تختلف بكل تأكيد عن البحث عن (البنية المعرفية) التى تتجلى فى عنايتها بالقارئ، وهنا يبطل إقحام ذلك الصوت الدال (البنية المعرفية) كمرادف عند (كمال أبو ديب) - لـ (رؤية العالم) .

وإذا كانت (الرؤية الشعرية) تقوم على المقاربة Convergemce بين الأشياء المختلفة، أو هى "الرؤية التى تستجلى الكون ليس باعتباره تتابعا من الأشياء، ولكن باعتباره منظومة من العوالم فى حالة من الدوران rotation، عند (مايكل فاندلين هوفيل)^(١٩٩)؛ فإنها يصعب أن تفلت من أسر تصور (رؤية العالم)، فضلا عن قصورها فى احتواء التصور على سبيل الترادف .

وقد نخطر بالصوت الدال (المنظور) إذا ما حاولنا أن نضعه على حبل وفاق التصور؛ بتجاهل مصطلح (رؤية العالم)، وبالرغم من كونه مستمدا من حقل الفنون التشكيلية عند (سيزاقاسم) معنيا بتوقف شكل أى جسم تقع عليه العين والصورة التى تتلقاه بها على الوضع الذى ينظر منه الرائي إليه، فما ذلك الوضع إلا (رؤية العالم) فى الحقل المعرفى للنقد الأدبى، لأنه كما يقول (الشنطى) "ليس مجرد مصطلح فكرى أو أيديولوجى، إنما هو رؤية إدراكية للمادة القصصية له منطلقات عدة : فكرية اعتقادية ونفسية تعبيرية، وتتلون به رؤيته للزمان والمكان"^(٢٠٠) .

أما الصوت الدال (وجهة النظر Point of view) فقد أخذه (عبد العالى بوطيب) عن (هنرى جيمس)، كمحاولة للفصل بين فلسفة الروائى وما اختاره من أساليب فنية، عند الأخير، فإننا قبل أن نذكر تصور ذلك الصوت الدال سوف ندرك على الفور أن هذه المهمة منوط بتحقيقها منهجيا ما وقع عند (جولدمان) فى (البنوية التوليدية)، ويعنى بـ (وجهة النظر) "فلسفة الروائى أو موقفه الاجتماعى أو السياسى أو غير ذلك"^(٢٠١) . وقد أشار (عبد العالى) إلى استبعاد (جيرار) لمصطلحى (الرؤية Vision) و (وجهة النظر Point of view) لما لهما فى اعتقاده

من طابع بصرى، غير أنه اقترح بديلا آخر هو مصطلح (التبئير Focalisation) الذى استلهمه من (بروكس) و(وارين)^(٢٠٢)، إلا أن ذلك الدال عند (صلاح فضل) أن محصلة فعالية (رؤية العالم) فى منحى (البنوية التوليدية) كما جاءت عن (جولدمان) بتعبيرها عن الضمير الجمعى، أما (بؤرة السرد) فهي شئ آخر^(٢٠٣).

يبقى بذلك الصوت الدال (رؤية العالم) أكثر قدرة على احتواء التصور كمال تجلى فى مداخلات النقد الجديدة بدرجة تبرز كلا من (البنية المعرفية)، و(الرؤية الشعرية)، و(المنظور)، و(وجهة النظر)، و(التبئير)؛ إلا أن تقع هذه الأصوات الدالة على تخصص دلالى تحت التخصص الدلالى لمصطلح (رؤية العالم Weltanschauung)، ثم تبلغ حظها من التواطؤ والشيوع وفق ما يراه مناسبا معترك التداول، ودون أى محاولة لفرض قسرى على توجهات الفكر النقدى.

لقد أصبحت قضية ترادف أو اختلاف الصوت الدال على تصور أوحد فى حاجة ماسة إلى رعايتها بانتزاع الشوارد عن حقل التربية العلمية الصحيح، وتنقية الفكر النقدى من الشوائب التى لطالما استخف بها، حتى أصبحت بضعفها السلالى عوائقا وسدودا أمام أى منحى علمى للتوجه، وأمام اشتغال منظومة فكرية تحاول الانطلاق نحو آفاق أكثر رحابة من تدنيات أو تهالك اللبنة الأولى فى بناء الخطاب النقدى وهى المصطلح. ولعل التسليم بخصوصية الحقل المعرفى للنقد الأدبى لا يكون ذريعة لجواز الاضطراب دون سماع صوت أو صدى لكل المحاولات الجادة لإعادة تجلية فصل الخطاب.

رابعاً : ضبابية المصطلح فى الحقل الدلالى الرواية، القصة، القصة القصيرة، الأقصوصة

الحقول الدلالية Semantic fields أو بالأحرى (حقول المعنى) تعنى بتجمع الوحدات الدلالية فى اللغة ما تعالقت تصوراتها على الاتساق أو التباين فى إطار دلالة موضوعية عامة تجمعها غالباً مرجعية اللفظ المعجمية، لأنه - كما سبقت الإشارة - ليس ثمة دلالة للفظ مفرد، وإنما ينبع الاتساق مما ينتمى إلى موضوع معين يصبح بديل السياق (الأساس الأول) لتجلى فعالية الدلالة بإعمال أحد تصورات الإشارة اللغوية دون آخر .

وقد كانت هذه الحقول إحدى الوسائل الفعالة لاستجلاء المعنى بتقابل الوحدات حتى تتداخل بطريقة معينة فتبرز إحداها الأخرى^(٢٠٤). وفكرة هذه الحقول عند علماء اللغة تتجاوز عملية الحصر لأن تتعلق بموضوع معين لتصبح محاولة لضبط معانى المفردات بنسبها إلى بعضها بعضاً اعتماداً على مقولة (سوسير) بالعلاقات الرأسية بين مفردات اللغة^(٢٠٥). وقد تجلت فعالية هذه الحقول فى موضوعات مختلفة مثل (القراءة)، و(الألوان) حيث تترابط المفردات بعلاقات عضوية تبلغ حداً ما من التماسك^(٢٠٦)، غير أننا فى المجال المصطلحي نسعى إليها لفك مثل هذا التماسك، أو ما يمكن أن يقع على التداخل، لتصبح محاولة لفض الاشتباك اتكاء على القاعدة الفلسفية ذاتها، والتي قد تكون سبباً مباشراً لاشتغال هذه القضية ضمن قضايا الصوت الدال على الرغم من خنوعها لإحدى قضايا الترجمة المتمثلة فى الاضطراب المصطلحي فى المنبع، لتخرج من الأصل المعرفى إلى الأصل اللغوى برعايته الصوت الدال فى وقوع الاضطراب على الحقل المصطلحي ككل؛ وليس لكل مصطلح على حدة، حتى تضاربت هذه الأصوات الدالة بينها وبين بعضها بعضاً فى سيطرتها على احتواء تصوراتها .

وقد تجسدت هذه القضية بشكل مفرع فيما يخص أحد الأجناس الأدبية المحدثة التى استطاعت أن تفرض تجليها الإبداعى على ساحة الوجدان الإنسانى المعاصر بدرجة فاقت إلى حد ما سائر الأجناس الأخرى قديمها وحديثها .

ولعل ذلك الفرع يتأتى مما وقع عليه النقد الأدبى العربى من اضطراب كان نتاجاً طبيعياً للاضطراب ذاته فى المنبع، حتى كانت محاولة (عبد الرحيم محمد) لحصر صنوف ذلك الاضطراب أبلغ من كل ألفاظ اللغة لتصوير حالة الشتات التى وقع فيها المصطلح وكأنه إشارة لغوية^(٢٠٧).

غير أننا نسارع ونقول بأن ذلك لم يكن إلاحالة مستعصية انتابت الحقل المعرفى فى شتى بقاع الأرض، ومن ثم فإن الحصر التصورى للمصطلحات فى هذه القضية لم يكن معنيا بقضية المصطلح النقدى فى الحقل القصصى ككل؛ لأن معظم هذه المصطلحات قد اشتملتها قضايا أخرى وفق الطرح الفلسفى لنظرية المصطلح النقدى، لتعتمد القضية هنا ضبابية الأنواع الإبداعية القصصية بما يجمعها من خصائص مشتركة إلى حد كبير وتتداخل تصوراتها إلى حد أكبر، وذلك ما أوقع أفراد تصوراتها فى الضبابية بالضرورة والتبعية لأصواتها الدالة، علما بأننا لا نستطيع أن نرسو على أحدها دون الفصل بينه وبين قرائنه.

وقد تعرض (محمود ذهنى) لهذه القضية بعدما حصر أنواع هذا المجال الإبداعى فى الراوية، والقصة، والقصة القصيرة والأقصوصة، وسوف نخضع البصر عن ملحقاتهم، القصة الطويلة، والرواية القصيرة، والقصة قصيرة القصيرة، عرفانا بذكاء الحقل المعرفى للنقد الأدبى فى نفى ما ليس منه بد عن منحاه الفكرى، لنبقى على هذه الصنوف الأربعة بشكل مبدئى.

ويعرض (ذهنى) لأنظمة الفصل أو التقسيم فى العالم لهذه المصطلحات، فيشير بداية إلى التقسيم الأمريكى الذى اعتمد الأرقام وحصر (الرواية) فى أكثر من أربعين ألف كلمة، أو أكثر من مائتين وخمسين صفحة، وتوالى ذلك بنسب مختلفة مع القصة من مائة وثلاثين إلى مائة وخمسين صفحة، والقصة القصيرة من عشرين إلى ثلاثين صفحة، والأقصوصة من أربع إلى سبع صفحات. وواضح أن ذلك الفصل لا ينتهى إلى أساس علمى مقنع، مما دفع (إدجار آلان بو) إلى تقسيم آخر يعتمد الفترة الزمنية للقراءة، لتكون فى القصة القصيرة من نصف ساعة إلى ساعة، وأكثر من ذلك للرواية، وأقل من ذلك للأقصوصة. غير أن ذلك التقسيم أيضا قد لحق بسابقه، إيماننا بأن هذه المعايير لا يمكن أن تحتوى أو تقنن مجالا إبداعيا لا تحده حوائط الأسمنت فى الوقت الذى تجليه المشاعر والأحاسيس، وتحكمه آلية إبداع وتقنية وضع، تتشابه إلى حد كبير دوافع تفعيلها وآليات تلقيها، وذلك ما أبطل أيضا فعاليات التقسيم وفق الفترة الزمنية لوقوع الأحداث لدى بعض النقاد الأمريكين حينما قالوا بأن القصة التى تقع أحداثها فى فترة زمنية طويلة (أشهر أو سنوات)، أو على فترات زمنية متقطعة تكون (رواية) أما التى تنتظم أحداثها فترة زمنية قصيرة، أو وحدة زمنية واحدة فهى قصة قصيرة، وأهملوا بذلك القصة والأقصوصة، بعدما أهمل الأولى (إدجار آلان بو)، ولاشك أن الواقع

الإبداعى يمكن أن يناهض ذلك، فضلا عن عدم قناعته بمنحى الزمن وحده. ومع الواقعية الاشتراكية كانت النظرة الأيديولوجية وفقا لتوجهاتها فحصرروا التصنيف فى نوعين أيضا الأول كان (الرواية) إذا تناولت القصة قطاعا طويلا من الحيلة، أى تتابعت فيها أحداث كثيرة على فترات زمنية متباعدة أو متعاقبة، أما القصة القصيرة فهى تتناول قطاعا عرضيا من الحياة وتقف عند فترة زمنية واحدة لتصور ماجرى فيها من حدث أو أحداث مترابطة. ولعل فى ذلك التصنيف اقتصادا كما وقع عند النقاد الأمريكيين، ولكنه هذه المرة ينتمى - إلى حد ما - إلى قناعة فنية أكبر بإضافته تقنية الأحداث إلى عامل الزمن.

أما النقاد الإنجليز فقد اعتمدوا فى الفصل على الأحداث وحدهما للنوعين ذاتهما، لتعنى القصة القصيرة بتناول حدث واحد مفرد، أى تعتمد على مؤثر قصصى واحد سواء أكان عاما أو خاصا، أما (الرواية) فهى تعنى بتعدد الأحداث واختلافها وتشابكها لتشتمل إلى جانب الموضوع الرئيس مواضيع أخرى ثانوية بشرط أن تنتهى إلى خاتمة موحدة تفترض وجود علاقة بينها وبين الموضوع الرئيس.

وعند النقاد الفرنسيين وقع التصنيف معتمدا التجربة الإبداعية، فإذا ما كانت تجربة فردية ذات دفقة شعورية واحدة فإنها تنتج قصة قصيرة بينما إذا كانت سلسلة من الانفعالات الشعورية التى تشتمل أكثر من تجربة يربطها رابط فإنها تنتج (رواية). وهذا الفصل أيضا على المستوى التجريبي يصبح مسوغا للدخول فى أخص خصوصيات الإبداع ويصبح نهبا للإنطباع الشخصى، فى الوقت الذى يصير فيه نمطا معياريا عاما لتقييم أى عمل إبداعى^(٢٠٨).

ولعل هذا الاضطراب فى التصنيف بالفصل بين المصطلحات الأربعة أو دمجهم فى مصطلحين وحسب، هو ما أدى إلى اضطراب الترجمة وتداخل المصطلحات فيما بينها فى النقد العربى الحديث، لأن النقل قد وقع دائما عن كل أصحاب هذه التوجهات، ليقول أحدهم بـ (الرواية) وهو يعنى (القصيدة) من ذلك القول، أو يقول بـ (القصة القصيرة) وهو يعنى اشتغالها (الأقصوصة) أو العكس وهكذا.

يمكن إذن أن نخرج من كل هذه المحاولات إلى أنه ثمة رؤية عامة إلى الاقتصاد فى المصطلحات الأربعة إلى اثنين وحسب، وهذان الاثنان يجتمعان إلى

حد كبير على اشتمال الأنواع الأربعة، ثم إنه كانت هناك بعض المحاولات المقنعة فى التصنيف من الوجهة الفنية خاصة ما وقع فى الواقعية الاشتراكية .

ويدلى (مجدى وهبة) بدلوه فى ذلك المعترك ليفصل بين المصطلحات الأربعة فيذهب إلى أن (الرواية Novel) سرد نثرى خيالى، طويل عادة، تجتمع فيه عدة عناصر فى وقت واحد مع اختلاف أهميتها النسبية، وتشمل هذه العناصر : الحدث، والتحليل النفسى، وتصوير المجتمع، ومنه الرواية التاريخية ورواية المغامرات والروايات التى تصف حياة الفلاحين أو الأسرة أو الحياة فى عصر من العصور، ثم يأتى العنصر الرابع وهو تصوير العالم الخارجى باشتماله الكرة الأرضية وخارجها، ثم الأفكار وتعنى بالهدف التعليمى والقص الرمزى وتمثل الحقائق العلمية، ثم العنصر الشاعرى فى الرواية العاطفية وروايات المغامرات الخيالية .

ويشير (وهبة) إلى أن (الرواية) تعتبر فنا حديثا نسبيا يرد إلى القرن السابع عشر فى فرنسا خاصة إلى (دى فايت) فى روايتها (أميرة كليف)، أما فى (انجلترا) فكانت (بامبلا) (١٧٤٠) لـ (صمويل ريتشارد سون)، بينما يرجعها البعض إلى (ثيرفانتيس) (١٥٤٧ - ١٦١٦) فى قصته الشهيرة (دون كيخوتى) إلا أن بعض النقاد يردونها إلى الحكاية النثرية التى هى أقرب إلى إرهابات الرواية . أما فى العربية فكانت (زينب) (محمد حسين هيكل) هى باكورة الإنتاج الروائى العربى عام ١٩١٣ (٢٠٩) .

ولم نخرج بتخصص دلالى للتصور عند (وهبة) سوى عامل الطول الذى اتفق مع التقسيم الأمريكى فى تجاوز (الرواية) المائتين والخمسين صفحة، أما تعددية العناصر فهو تقسيم داخل النوع، غير أننا يمكن أن نتحصل على خصوصية دلالية أشد فى تصور مصطلح (القصة Story) باعتبار دلالاته على أى سرد لحدث أو لأحداث أولا، ثم قصوره غالبا على حتمية الصراع بين قوتين متضادتين فى سبيل الوصول إلى هدف معين (٢١٠) . وهنا يمكن أن ينتقل التصور من خصوصية النوع الأدبى إلى المنحى التقنى الفنى لآلياته، حتى يمكن انسحاب التصور للتعبير عن تقنية الكاتب فى منحى سرد الحدث أو الأحداث، أو أن يظل مقصورا على ذلك النوع من الكتابات الذى لا يعنى إلا بذلك، أما قصور (القصة) على الصراع كسمت تخصص لجنس أدبى فهو مالا يقبله المنطق العلمى . وثمة تداخل فى التصور مع صوت دال آخر هو (الحكاية) على سبيل الترادف مع

(القصة) فى الترجمة عن (Tale)^(٢١١)، وذلك يعضد خروج التصور عن النوع الأدبى إلى المنحى التقنى الإبداعى، لذلك الصوت الدال أيضا.

أما (القصة القصيرة Short story) فلعلها كانت أكثر الأنواع إخلاصا للتخصص الدلالى - عند (وهبة) - وربما يعزى ذلك إلى ظهورها المتأخر نسبيا (أواخر القرن التاسع عشر) خاصة على يد (موباسان)، لتعنى عنده تصوير حدث معين لا يهتم الكاتب بما قبله أو بما بعده، وهى تتبنى على حدث أوحد له أثر أو معنى كلى تتصل فيه أجزاءه، ويكون له بداية ووسط ونهاية، ويتضمن كيفية وقوعه وزمنه ومكانه وشخصه أو شخوصه، ويجب أن يفضى إلى معنى أو يشكل موقفا تقوم على رعايته التقنية من أول القصة إلى نهايتها، وهذه النهاية تكتسب أهمية خاصة ويعول عليها (لحظة التنوير)، و(القصة القصيرة) وحدة مستقلة لها كيان ذاتى لا يمكن تجزئته إلى بناء ونسيج^(٢١٢).

والند لذلك التصور يأتى من مداخلة (الأقصوصة)، وأينما ذهبت لتبحث عنها - عند (وهبة) فى Novella فلن تجد سوى تجليها فى مجموعة الإيطالى (بوكاتشيو)(الأيام العشرة)، والأمريكيين (ملفل Herman Melvilla) (١٨١٩ - ١٨٩١)، و(هنرى جيمس Henry James) (١٨٤٣ - ١٩١٦)^(٢١٣).

لنخرج من عالم (مجدى وهبة) بما خرجنا من عالم (محمود ذهنى) بأن ثمة مداخلة بين كل من (الرواية) و(القصة)، وبين (القصة القصيرة) و(الأقصوصة) أكبر من أن تمكنا من أن ننزع إحداها عن الأخرى. ليبقى الأمر على ما هو عليه من الاقتصاد فى الأنواع الأربعة إلى نوعين وحسب هما (الرواية) و(القصة القصيرة). ولعل الرحلة فى مجال أوسع من عالم النقد التطبيقى تميط اللثام عن شئ آخر.

وبينما يرد (شكرى عياد) (الرواية الطويلة) أو الرواية الخيالية فى القرون الوسطى إلى كلمة (رومان Roman)^(٢١٤)، وهو الصوت الدال القديم فى اللغة الرومانية المرادف لـ (Novella)، ومعناها فى الإنجليزية Tale^(٢١٥)، وقد وقع الصوت الدال الأول فى ترجمة (وهبة) على (الأقصوصة)، والثانى على (القصة) و(الحكاية)، بينما يترجم (عز الدين إسماعيل) (رواية) عن (Romance)^(٢١٦)، بما يؤكد أن اضطراب الحقل الدلالى المصطلحى مرده فى الأصل إلى (الصوت الدال) الذى وقع أيضا على اضطراب منبعه، لذا فإن محاولات استخلاص التصور لابد وأن ترد فى النهاية إلى المنحى التقنى والفنى للنوع القصصى؛ إلا أن نقع فى حلقة

الجمود التصوري التي ينفك منها المنحى التقنى لتغايرات متلاحقة لا يحدّها حد أو تعريف، شأن ما وقع مع مصطلح (الشعر) عند العرب الأقدمين حتى أصبح التصور الآن مثارا للسخرية. فليست هي إذن إلا محاولة لأن ينقشع الغمام ما أمكن وليكن بعده مايكون.

تقع (الرواية) عند (كودن) للدلالة على مجموعة من الكتابات التي يجمع بينها فقط أنها مجموعات مسهبة من القصص النثرى، ثم يعرض لخاصية الطول ويعتمد التقسيم الأمريكى فتبقى فيما يزيد عن حوالى مائتين وخمسين صفحة (أكثر من مائتى ألف كلمة)^(٢١٧). إلا أن (باختين) يرى أن هناك ثلاث خصائص تتميز بها (الرواية) عن غيرها من الأنواع الأدبية الواقعة تحت جنس الإبداع القصصى وهي أولا : اتسامها بالتجسيد الأسلوبى المتعدد الأبعاد، وثانيا : التغير الجذرى الذى تحدثه فى التناسق الزمنى للصورة الأدبية وتكامل بنائها، والثالث : هو ارتباطها الوثيق مع الحاضر فى كل تجلياته المتعددة والمفتوحة^(٢١٨)، بينما هي عند (عز الدين إسماعيل) صورة أدبية نثرية تطورت عن الملحمة القديمة^(٢١٩)، وفيها تكون الأهمية للوقائع مثلما يرى (سانتسيرى) أنها قصة الواقعة، فى حين أن (القصة Story) هي قصة الشخصية والدافع^(٢٢٠)، ومازالت (الرواية) تعنى بالموضوع الحى المعروض فى صورة عضوية متفاعلة الأجزاء متكاملة العناصر، ومازالت تحمل التفاصيل والجزئيات التى تملأ كل يوم وكل ساعة فى تلك الفترة الزمنية الطويلة^(٢٢١). وتجليا لفعالية المكان والزمان تؤكد (سامية أسعد) على احتفال (الرواية) بالمكان الذى يحتله النص حتى اكتسب خاصية الطول^(٢٢٢).

والحديث عن (الرواية) قد يطول بطولها من حيث تعدد شخوصها وحوادثها وإفرادها لمساحات زمانية ومكانية أوسع، وحرصها على الاهتمام بأدق التفاصيل، وتمثلها قطاعا كبيرا من المجتمع أوإسها بها فى احتواء العناصر المتعددة وفق ما أشار (وهبة)؛ إلا أنه يبقى السؤال مطروحا هل ثمة فرق على سبيل الاجراء المصطلحى بينها وبين (القصة Story) باعتبارها نوعا قصصيا؟!

إن (عز الدين إسماعيل) لما يزل معنيا بذلك الفصل فيعتبر (القصة) كذلك، ويلمح إلى أنه وفقا لبعض الآراء كانت رد فعل لرواية العصور الوسطى وما بعدها، وفى رأى آخر نتيجة ظهور شعب قارئ فى حاجة إلى مادة أدبية، حتى احتلت فى القرن الثامن عشر مكان المسرحية الشعرية^(٢٢٣). وإذا كانت (القصة) كما يقول "إنما تحدث لتقول شيئا، لتقرر فكرة، فالفكرة هي الأساس الذى يقوم عليه

البناء الفني للقصة^(٢٢٤)؛ فما هو الأساس الفني إذن الذى يمكن أن تقوم عليه (القصة القصيرة)، هل بالفعل يكفى كما يقول (إدجار ألان بو) ما تمتاز به (القصة القصيرة) عن (القصة) من وحدة انطباع Impression^(٢٢٥)!

ذلك فى حين أن (جينيت) يحدد المعانى المتعددة لكلمة (قصة Story) فى اللغات الأوربية على كونها الملفوظ السردي سواء أكان خطابا شفويا أو مكتوبا يتضمن علاقة بحدث أو مجموعة أحداث، أو المضمون السردى، أى تتابع الأحداث التى يرويها الخطاب، والثالث يشير أيضا إلى الحدث، ولكنه الحدث المروى مردودا إلى فعل القص ذاته والذى بدوره لا يمكن أن يكون هناك ملفوظ ولا مضمون^(٢٢٦). ويؤكد (صلاح فضل) على أننا نقع بذلك على ثلاثة مظاهر للسرد، ويترجمها على النحو التالى : الحكاية، وتطلق على المضمون السردى (أى على المدلول)، والقصة، وتطلق على النص السردى وهو (الدال)، والقص، ويطلق على الفعل ذاته أو المواقف المتخيلة المنتجة للنص السردى^(٢٢٧).

أصبحت (القصة Story) إذن تجليا تقنيا إبداعيا فى تصورات الصنف أو ما تحت (النوع)، لأنه يستحيل أن يكون ما يشير إليه (جينيت) و (صلاح فضل) معنيا بفن إبداعى نوعى اسمه (القصة) ثم تصبح هذه (القصة) إحدى تجليات المضمون السردى أو الملفوظ السردى أو الحدث، وهذه كلها عناصر تقنية يمكن أن تقع فى أى إبداع قصصى (رواية) أو (قصة قصيرة) مثلا، لتتجاوز بذلك حدود النوع إلى حدود التقنية الفنية فى الجنس الأدبى. ويفصل فى ذلك أيضا (حامد أبو أحمد) بتفريقه بين (القصة) و(الحكاية) لاحظ ترادفهما عند (وهبة) - فيقول إن القصة تعنى التتابع الزمنى للأحداث على نحو ما"، أما (الحكاية) "فتعنى حكاية هذه الأحداث بأى ترتيب حتى ولو اختلفت كلية عن الترتيب السابق"^(٢٢٨). ولعلنا نذكر التصور عند (وهبة) على كونه سرد حدث أو مجموعة أحداث.

إن الواقع الإبداعى، ومداخلات النقد الجديدة فى توجهات النقد المعاصر لم تصبح معنية بـ (القصة) على كونها نوعا أدبيا مستقلا بل أصبح ذلك الصوت الدال معنيا بالتوجه التقنى الإبداعى أو المداخلات النقدية فى قراءة (الرواية) أو (القصة القصيرة)، حتى أن (محمد عنانى) يترجم مجموعة من المصطلحات معتمدا الأساس ذاته، فإذا عرفنا (القصة) فى مقابل Story، ثم Tale، فإنها أيضا Narration (بمعنى طريقة السرد)، و(Narrative) (بمعنى قص حادثة)^(٢٢٩). ولعل الأمر قد وقع كذلك من البداية حال التصنيف إلى (رواية) و(قصة قصيرة) وحسب،

عند كل من النقاد الأمريكيين والروس والإنجليز والفرنسين . وما دام الأمر كذلك فلنرجى احتواء تصور (الرواية) قليلا .

أما (القصة القصيرة) فإن (شكلوفسكى) يعترف من البداية أنه لم يجد حتى الآن تعريفا لها، وهذا أمر طبيعي شأن الأنواع الأدبية عموما، "فلا يكفي لكى نشعر أننا نقف أمام قصة قصيرة أن تحتوى على صورة بسيطة، أو موازاة بسيطة بين عنصرين، أو حتى تقديم وصف بسيط لحدث من الأحداث ... القصة القصيرة لا تتطلب الفعل وحسب، بل تتطلب الفعل ورد الفعل، كما تتطلب أن لا يكون هناك تطابق بينهما"^(٢٣٠)، وغير البساطة فى التصوير أو الموازاة بين عنصرين أو فى الوصف، وغير الفعل ورد الفعل تضيف (سامية أسعد) خصوصية تفعيلها الخيالى الذى يسمح بإعمال الفضاء الوجدانى بين الفعل ورد الفعل أو بين النص وآلية التلقى بما يستعيز عن إسهاب (الرواية) النصى، لتمييز (القصة القصيرة) بالاسهاب الانفعالى والإدراج الإيحائى والإشعاع الوجدانى، فتذكر أماكن خيالية حتى لو كان الكاتب واقعا، والقارئ هو الذى يقارب بين الخيال والواقع كيفما يشاء، وذلك ما ينحو بالحدث نحو التركيز والتكثيف، لأن تمثل المكان الواقعى لايسمح بحدوث ذلك، فيلجأ الكاتب إلى مكان خيالى يكتنز احتمالات تأويل ذلك الواقع^(٢٣١) . ثم تحصر (نادية كامل) معطيات التخصص الدالى فى القصر، والإيقاع المميز، وفردانية الحدث أو تعدده البسيط، ثم تعنى بفترة زمنية قليلة، ومع ذلك فهى مشحونة ومكتفة توجز معطيات الشخصيات، ليصبح قانون (القصة القصيرة) هو التركيز والوضوح، والفن هو ألا تقول إلا ما هو ضرورى^(٢٣٢) .

والمصطلح عند (إدوار الخراط) يأتى تصوره بعد إسقاط الحدود بين الأجناس الأدبية إلى درجة أقل صرامة مما كانت عليها، ويعترف بأن (القصة القصيرة) لديه لم تكن معيارا مسبقا، ولم تكن افتراضا قبليا جاهزا، بل ظهرت نتيجة امتزاج لديه بين النسيج الشعرى والنسيج القصصى والروائى، بحيث أصبح ذلك الإيقاع الشعرى يسرى فى تضاعيف البناء، ولعلها (الشعرية Poetics) بمطمحها نحو تحقيق درجة أعلى من الرقى الإبداعى، ومثله ما كان عند (يحيى الطاهر عبد الله) وغيره من الكتاب، ويقرر (الخراط) بأن هذا النوع أصبح أشد طموحا فى تجلى (شعرية) قص موازية لسرديتها، فيما بدأ يتجلى فى الكتابة عبر النوعية، الكتابة التى تشمل كل الأنواع التقليدية، ومع ذلك فهى كتابة تفرق بين الفوضى والحرية، وبين الإبداع والتخبط^(٢٣٣) .

وفى غمرة الاقتصاد المصطلحي نجد (عز الدين إسماعيل) يشرع فى مصطلح جديد أسماء (القصيصة) ليعبر به عن الأعمال التى لا هى بالقصص الطويل ولا بالقصير^(٢٣٤)، وكأنه قد حسمت مقاييس لهذه الأطوال، أو استقر الأمر على حدود صارمة للفصل، وجاء ذلك الصوت الدال كتصغير للقصة ومثاله بعض كتابات (يحيى حقى)، ولأن هذه الكتابات كانت طورا من الإبداع القصصى قد تسم تجاوزه فيما بعد، ولأن معيار الطول لم يعد وحده مقنعا لأحد، فإن المصطلح طواه النسيان ولفظه معترك التداول.

أما (الأقصوصة) فلم تقع هى الأخرى على حظها من الشيوع انطلاقا من الأساس ذاته، بفقدان معيارية الطول وحدها أهليتها، ومع ذلك فهى لما تزل عند (صبرى حافظ) نوعا أدبيا كان أسبق إلى الوجود فى العربية من نظيره فى الغرب لأنه لم يتم رصده وتجلي تصوره سوى فى قاموس (أكسفورد) عام ١٩٣٣، بينما قد تجلى ذلك اللون فى الأدب العربى ضمن جهود (المدرسة الحديثة) عام ١٩٢٩ عند (عبد الله النديم) وعند (محمود طاهر لاشين) فى (يحكى أن) والتى كان منها (حديث القرية) خير مثال على ذلك^(٢٣٥).

هذا ولم يتقرر لـ (الأقصوصة) تخصص دلالى - فى معطيات المنحى التطبيقى لنظرية المصطلح النقدى يخرجها من أسر تصور (القصة القصيرة) حتى نستطيع أن نضعها كنوع قصصى مستقل سوى ما وقع عند البعض من معيار الطول، وإذا ما اختص هذا المعيار ببعد نسبى بين (الأقصوصة) و(القصة القصيرة) فإن ذلك بالطبع لا يؤهلها لخصوصية دلالية فنية ترقى بها إلى هذا التمييز.

نرسو فى النهاية على أن (القصة) قد انتقلت إلى وقوعها كمصطلح تقنى يجلى فاعلية التصور متجاوزة النوع الأدبى إلى السمات الفنية الذى يطبع الجنس القصصى، وقد يتجاوز ذلك حدود ما يختلف على نوعيته من عدمها شأن حكايات ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، فينشط تصوره فيها، ليعود أدراجه وفق ما جاء فى قوله تعالى "نحن نقص عليك أحسن القصص بما أوحينا إليك هذا القرآن وإن كنت من قبله لمن الغافلين"^(٢٣٦)، لتصبح دراسة القصة فى القرآن الكريم ضربا من التخصص الدلالى للمصطلح كما هى كذلك معنية بالتتابع الزمنى للأحداث، أو المضمون السردى، أو النص السردى أيا ما وقع.

إننا إذن أمام نوعين كبيرين يمكن تفهم تخصصهما الدلالي اقتصادا فيما لم يتخصص بعد، لنرحل في ذلك مع (إيخنباوم) حينما يفصل بينهما لاوفقا لمعيار الطول وحسب، ولكنه يعتبر (الرواية) شكلا توفيقيا وتتبع غالبا من التاريخ والرحلات، ويمكن أن نضيف إليها عناصر أخرى حسبما وقعت عند (وهبة)، وهى تعتمد الإبطاء وإدماج مواد متباينة ومتفاوتة وربطها ببعضها بعضا وتنسيقها، وكذلك خلق مراكز متقابلة فى الأحداث وإبداع العقد المتوازية وهكذا، وتكون النهاية فيها نقطة استرخاء لانقطة توتر، ويجب أن يتصاعد الخط الرئيس للحدث فى نقطة ما تسبق نقطة النهاية، أما النهايات المفاجئة فيمكن أن تكون تأثرا بالقصة القصيرة، وهى يمكن أن تعتبر رحلة طويلة عبر أماكن عديدة تعقبها عودة هادئة لتطرح مشكلة شبيهة بالمعادلة المركبة التى لا تحل إلا بمساعدة النسق الكلى المكون من معادلات متعددة المجهول، تكون الخطوات الوسطى المفترضة لحلها أهم من الحل النهائى نفسه^(٢٣٧).

أما (القصة القصيرة) فهى بصفة أساسية شكل أولى يعتمد منبعه على ما يشابه الحكايات الخرافية والنوادر، وتعتمد شكلا مغايرا تماما لـ (الرواية)، ويخضع لمعيار يراعى عامل الطويل والزمن والأحداث، وهى تقوم بدرجة ما على اعتماد التناقضات واللبس والتنافر والتضاد، وتلقى بثقلها إلى النهاية، ويتحتم أن تزداد سرعتها فتشبه القنبلة الملقاة من طائرة لكى تدمر الهدف بكل قوتها وسرعتها، وهى أساسا تشير إلى حبكة يفترض أن تقوم على شرطين، صغر الحجم، وتأثيرها على النهاية، وهذان الشرطان يؤديان بالضرورة إلى شئ متميز تماما عن (الرواية) من حيث الهدف والوسيلة، إنها تطرح مشكلة شبيهة بالمعادلة ذات المجهول الوحيد، أو الرحلة إلى قمة الجبل لتحقيق رؤية شاملة من أعلى، إنها البؤرة التى تركز كثافة التجربة أو الفكرة أو الحدث، مشدودة على وتر حسي قوى للانتقال من نقطة إلى أخرى أو من موقف إلى آخر^(٢٣٨).

وكان من يحاول أن يصل إلى تصور أى نوع أدبي كأنما يحاول أن يصل إلى جوهرة فى جحر الأفاعي. وهذا هو أحد الحقول الدلالية المصطلحية، وليس كلها بالطبع، بدا وسوف يبقى على حاله من الضبابية، ردا لآلية الإبداع ذاتها، تلك التى أصبحت تتمتع بقدر من الحرية يتجاوز الحدود والفواصل ما دارت عجلة الحياة، ولو تجمد الإنسان عند ضوابط فنية معينة ما استحدثت ضوابط أخرى، ولتوقفت هذه العجلة، وإذا كان البعض منا يقاوم بما أوتى من علم وثقافة من زواج

بين (الشعر) و(النثر) على ما بينهما من صرامة الحدود؛ فيما وقع تحت مسمى (قصيدة النثر)، فلا يعنى ذلك أن كتابها سوف يتوقفون عن كتابتها، ولعل الأيام القادمة تحمل لنا نصوصا تنمى عندها الحدود والفواصل بين الأنواع الأدبية، وعندها سوف تقوم قيامة الأدب؛ غير أنه لن تتوقف أيضا مثل هذه الكتابات .

إنها طبيعة حقل معرفي يحكمه التجاوز قبل أن تحكمه الحدود، ولو وقف النحويون واللغويون أمام المبدعين الأوائل على أن ما أتوا به كان (انحرافا) - وهؤلاء أولى بالصرامة - ما كان هناك نص إبداعى واحد، وحتى حينما وقفوا أمام (مدرسة البديع) ماذا حدث؟ ذهبوا هم وبقي شعراؤها وبقيت حداثتهم .

غير أن كل ما يمكن أن نلاحقه هو أن نسمى مثل هذه الأشياء بأسمائها، ونذكر في الآن ذاته أن كل شئ إلى زوال مالم يتجسد فعلا حيا، فحينما نجد تصورا لمصطلح مثل (الأقصوصة) كما وقع عند (مجدى وهبة) على كونه ما تجلى في (الأيام العشرة) لـ (بوكاتشيو)؛ فإنه لا يعنى بالضرورة أن يفرض نفسه على الساحة الإبداعية بعده بألف عام مالم ترى هذه الساحة ذلك التصور له ما يجسده كنوع فنى متميز عن (القصة القصيرة) مثلا، وإذا ما وقعت (القصة) فى وقت ما على كونها نوعا أدبيا فإن ذلك لم يمنع تصورها من الاشتغال فى النقد الأدبى بتمثله منحى تقنيا يتجاوز حد النوع إلى السمة الفنية فى الأعمال الإبداعية القصصية، إنها رحلة البحث التى لا توصل خلفها الأبواب .

تصدق بذلك إلى حد كبير نظرية المصطلح النقدي فى تبنيها للأصل اللغوى على اعتبار اللغة كائنا حيا وعلى اعتبار خصوصيتها فى الحقل المعرفى المتخصص حين تصبح جوهرًا وعرضا فى آن واحد، فتتبنى قضاياها وهى على يقين تام فى أن ثمة ضرورة لأن تقع فيها مثل هذه القضايا، ويغدو فض إشكالياتها مرهونا بقدر غير يسير من الوعى بما للغة من حساسية مفرطة إزاء التنوع والتخصص الدلاليين، ومالهما من امثال للتألف بين الأصوات الدالة وبعضها بعضا، وبين تداخلات التصورات، ثم بتمتعها بتجليات حقولها الدلالية على ما هى عليه من تماسك تواجه قدرا كبيرا من المقاومة إزاء التخصص الدلالي والتحديد؛ مالم يكن له مسوغه القوى الذى يفلت من هذه الحقول وتكون له القدرة على المقاومة فى معترك التواطؤ والشيوع .

- ١- انظر : علم الأسلوب، ص ١٠٨ .
- ٢- معجم مصطلحات الأدب، ص ٦١٠ .
- ٣- السابق، ص ٥٦٦ .
- ٤- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١٠٤ - ١٠٥ .
- ٥- انظر : مقدمة في نظرية الأدب، تيرى إيجلتون، ص ١٦٨ .
- ٦- انظر : الخطيئة والتكفير، ص ٧٠ .
- ٧- انظر : بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٢٥٢ - ٢٥٣ ..
- ٨- انظر : السابق .
- ٩- تحليل النص الشعري، ص ٤٤ .
- ١٠- انظر : التناص وإشارات العمل الأدبي، صبرى حافظ، مجلة ألف سنة ١٩٨٤، ص ١٧ - ٢١
- ١١- انظر : حوار مع (ولفجانج إيزر)، نبيلة إبراهيم، مجلة فصول م ٥ ع ١، أكتوبر سنة ١٩٨٤، ص ١٠٦ .
- ١٢- انظر: التناص وإشارات العمل الأدبي، صبرى حافظ، مجلة ألف، ع ٤ سنة ١٩٨٤، ص ١٢-١٦
- ١٣- انظر : علم النص، ص ٩ - ١٠ .
- ١٤- انظر : السابق، ص ١٤ .
- ١٥- انظر : السابق، ص ١٣-١٤ .
- ١٦- انظر : السابق، ص ٢١ .
- ١٧- بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٢٢٩ - ٢٣٥ .
- ١٨- السابق .
- ١٩- انظر : تحليل الخطاب الشعري، ص ١١٩ - ١٢٠ .
- ٢٠- انظر : التناص وإشارات العمل الأدبي، مجلة ألف ع ٤ سنة ١٩٨٤، ص ١٦ .
- 21- Adictionary of Linguistics And Phonetics, P. 307.

- ٢٢- انظر : اللسان، مادة خطب .
- ٢٣- انظر : الفرقان (٦٣)، هود (٣٧)، المؤمنون (٢٧)، طه (٩٥)، الحجر (٥٧)،
الذاريات (٣١)، يوسف (٥١)، ص (٢٠-٢٣) .
- ٢٤- انظر : كشاف اصطلاحات الفنون، التهانوي (محمد علي الفاروقي)، تحقيق لطفى
عبد البديع، المؤسسة المصرية، ص ١٧٥ .
- ٢٥- انظر : من قضايا الأدب الحديث، ص ١٦ وما بعدها .
- ٢٦- انظر : الخطيئة والتكفير، ص ٣٠ .
- ٢٧- انظر : من قضايا الأدب الحديث، ص ١٦ وما بعدها .
- ٢٨- انظر : السابق .
- ٢٩- مقدمة في نظرية الأدب، ص ١٤٢ .
- ٣٠- انظر : البنيوية وما بعدها، ص ١١٤ .

31- Adictionary of Literary Terms, P. 55.

- ٣٢- انظر : Adictionary of Linguistics And Phonetics, P. 96.
- ٣٣- انظر : ترجمة المصطلحات الأدبية، محمد عناني، مجلة كلية الآداب، جامعة
القاهرة، م ٥٦ ع ١ يناير سنة ١٩٩٦، ص ٨ - ١١ .
- ٣٤- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١٩ - ٢٢ .
- ٣٥- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص ١١٥ .
- ٣٦- انظر : مدخل إلى السميوطيقا، ص ١٨٨ .
- ٣٧- عصر البنيوية، ص ٣٧٩ - ٣٨٠ .
- ٣٨- انظر : الاتجاهات اللسانية المعاصرة، مازان الوعر، مجلة عالم الفكر م ٢٢ ع ٣، ٤،
يونية سنة ١٩٩٤، ص ١٧١ - ١٧٢ .
- ٣٩- محمد برادة، الرواية أفقا، مجلة فصول م ١١ ع ٤ شتاء سنة ١٩٩٣، ص ١٧، ١٨ .
- ٤٠- انظر : اللغة بين المعيارية والوصفية، ص ١١٤ .

٤١- انظر : Criticism And Critical theory, Marxism, Structuralism And
The Problem of Literature, P. 46.

- ٤٢- تيرى ايجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، ص ١٤١ .
- ٤٣- البخلاء، تحقيق طه الحاجري، دار المعارف سنة ١٩٩٠، ط ٥، ص ٢٥ .
- ٤٤- علم اللغة العام، ص ٣٢ - ٣٣ .
- ٤٥- انظر : عصر البنيوية، ص ٣٩٣ - ٣٩٤ .
- ٤٦- اللغة العربية معناها ومبناها، ص ٣٢ .

- ٤٧- اللغة والإبداع، ص ٤١ .
- ٤٨- انظر : ADictionary of Linguistics And Phonetics, P. 221.
- ٤٩- اللسانيات وأسسها المعرفية، ص ٨٥ - ٨٦ .
- ٥٠- عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، ص ١١٧ .
- ٥١- انظر : تحليل النص الشعري، ص ٧ .
- ٥٢- انظر : النظرية الأدبية المعاصرة، ص ١٣٠ .
- ٥٣- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ٨٣ .
- ٥٤- انظر : قضية البنيوية، ص ٧٢ - ٧٣ .
- ٥٥- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ٨٣ .
- ٥٦- انظر : عصر النبوية، ص ٣٨٦ .
- ٥٧- انظر : السابق، ص ٣٨٦ - ٣٨٧ .
- ٥٨- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ٨٣ - ٨٤ .
- ٥٩- انظر : أساطير، رولان بارت، ص ٧٨ .
- ٦٠- انظر : نظرية اللغة الأدبية، ص ١٦٠ .
- ٦١- انظر : السابق، ص ١٥٤ - ١٥٥ .
- ٦٢- انظر : الخطيئة والتكفير، ص ٧٠ .
- ٦٣- انظر : عصر البنيوية، ص ٣٨٢ .
- ٦٤- انظر : السابق، ص ٤٠٥ - ٤٠٦ .
- ٦٥- انظر : التفسير الاجتماعي للظاهرة الأدبية، فتحى أبو العنين، مجلة عالم الفكر، م ٢٣ ع ٤، يونية سنة ١٩٩٥، ص ٢٠٤ .
- ٦٦- انظر : القراءة التذوقية النقدية، سامى منير عامر، مجلة فصول م ٩ ع ٤، سنة ١٩٩١، ص ٧١ .
- ٦٧- انظر : النص نحو قراءة نقدية إبداعية، إعتدال عثمان، مجلة لفصول م ٥ ع ١، سنة ١٩٨٤، ص ١٩٢ .
- ٦٨- انظر : السابق .
- ٦٩- انظر : شكرى عياد جسور ومقاربات ثقافية، القارئ المختلف، عبد الله الغدامى، ص ٢٤١ - ٢٤٢ .
- ٧٠- انظر : علم الدلالة، ديفيد كريستال، ترجمة مازن الوعر، مجلة علامات ج ٢١ م ٦ سبتمبر سنة ١٩٩٦، ص ٢٨٠ - ٢٨١ .
- ٧١- انظر : الأصول، ص ٣٣٥ .
- ٧٢- انظر : قضية البنيوية، ص ٨١ .

- ٧٣- انظر : الصورة الفنية في التراث، ص ١٠٤ .
- ٧٤- انظر : مفهوم الشعر، ص ١٠٦ - ١٠٧ .
- ٧٥- شعراء معاصرون، إسماعيل أدهم، تحقيق أحمد الهوارى، ص ١٦٩ .
- ٧٦- السابق .
- ٧٧- فن الشعر، المكتبة الثقافية، سنة ١٩٨٥، ص ٨٦ .
- ٧٨- النقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر، د٠ت، ص ٢٧٥ .
- ٧٩- تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات، ص ٢٠٢ .
- ٨٠- الرومانتيكية مالها وما عليها، ص ٢٧ .
- ٨١- تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات، ص ٣٦ .
- ٨٢- معجم مصطلحات الأدب، ص ٤١٦ .
- ٨٣- انظر : الخطيئة والتكفير، ص ١٨ - ١٩ .
- ٨٤- انظر : الرويا المقيدة، الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٨، ص ١٥٦ - ١٥٨ .
- ٨٥- انظر : المذاهب الأدبية والنقدية، عالم الفكر ع ١٧٧ سبتمبر سنة ١٩٩٣، ص ١٠٢، ص ١٩٠، ص ١٩١ .
- ٨٦- بناء لغة الشعر، جون كوين، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة سنة ١٩٨٥، ص ٥٢ .
- ٨٧- عالم سعد مكاوى، مجلة فصول م ٢ ع ٤ سنة ١٩٨٢، ص ٣٤٣ .
- ٨٨- انظر : الخطيئة والتكفير، ص ١٨ - ٢١ .
- ٨٩- نموذج الخطيئة والتكفير، مجلة فصول م ٦ ع ٢ سنة ١٩٨٦، ص ٢٢٩ - ٢٣٠ .
- ٩٠- نظرية اللغة الأدبية، خوسيه إيفانكوس، ترجمة حامد أبو أحمد، ص ٩٠ .
- ٩١- معنى المعنى، مجلة فصول م ١٥ ع ٣ سنة ١٩٩٦، ص ٩٤ .
- ٩٢- إنتاج الدلالة الأدبية، كتابات نقدية ع ٢٣ ديسمبر سنة ١٩٩٣، ص ٢٧ .
- ٩٣- أساليب الشعرية المعاصرة، كتابات نقدية ع ٥٤ سنة ١٩٩٦، ص ٥٤ - ٥٥ .
- ٩٤- تقنيات السرد الروائي، مجلة علامات ج ٨ م ٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص ٢٥٤ - ٢٥٦ .
- ٩٥- الشعرية في الشعر، مجلة فصول م ٧ ع ٤، ٣ سنة ١٩٨٧، ص ٧٠ .
- ٩٦- انظر : عن المسرح الشعري، لطفى عبد الوهاب، مجلة عالم الفكر م ١٥ ع ١ يونية سنة ١٩٨٤، ص ١٠٨ .
- ٩٧- انظر : مفهوم العرض المسرحي، مصطفى منصور، مجلة فصول م ١٤ ع ١ سنة ١٩٩٥، ص ٢٨ - ٣١ .
- ٩٨- انظر : السابق .

٩٩- انظر : الإنسان والشئ فى المسرح، ترجمة نجدت كاظم، مجلة فصول م ١٣ ع ٤
شّاء سنة ١٩٩٥، ص ١٥٠ - ١٥١ .

١٠٠- انظر : وثائق، مجلة فصول م ٨ ع ٤، ٣، سنة ١٩٨٩، ص ٢٤٠ .

١٠١- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص ١٢١ .

١٠٢- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ٥٣ .

103- Adictionary Of Literary Terms, P. 125.

١٠٤- السابق، ص ٦٠ .

١٠٥- انظر : الأدب وفنونه، ص ١٤٣ .

١٠٦- انظر : حداثّة الميلودراما، مجلة فصول م ٤ ع ٤، سنة ١٩٨٤، ص ١٣٠ .

١٠٧- انظر : الأدب وفنونه، ص ١٥٣ .

108- Adictionary of Literary terms, P. 125.

١٠٩- انظر : دراسات فى الأدب المسرحى، ص ٢٣ .

١١٠- انظر : التساؤل على شفا المنزلق، أنور لوقا، مجلة فصول م ٧ ع ٣، ٤، سنة ١٩٨٧، ص ١٧ .

١١١- انظر : فى الأدب والنقد، نهضة مصر سنة ١٩٧٨، ص ١٥٤ - ١٥٥ .

١١٢- انظر : دراسات فى النقد والأدب، المكب التجارى لبنان سنة ١٩٦٣، ص ١٠٠ .

١١٣- انظر : من قضايا الأدب الحديث، ص ٢٤٣ - ٢٤٤ .

١١٤- انظر : النقد المسرحى والعلوم الإنسانية، مجلة فصول م ٤ ع ١ سنة ١٩٨٣، ص ١٥٧ .

١١٥- انظر : المصطلح النقدى وآليات صياغته، مجلة علامات ج ٨ م ٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص ٧٧ - ٧٩ .

١١٦- انظر : دائرة الإبداع، ص ٤٠ .

١١٧- انظر : الشعر العربى المعاصر، دار العودة بيروت سنة ١٩٨١، ط ٣، ص ٢٧٨ - ٢٨١ .

١١٨- انظر : السابق .

١١٩- انظر : السابق، ص ٣٠٥ .

١٢٠- انظر : أساليب السرد فى الرواية العربية، ص ٥٧ .

١٢١- انظر : إنتاج الدلالة الأدبية، ص ١٧٥ .

١٢٢- انظر : الواقعية فى الإبداع الأدبى، ص ١٧١ - ١٧٢ .

123- Adictionary of Linguistics And Phonetics, P. 275.

١٢٤- انظر السابق، ص ٢٧٥ - ٢٧٦ .

- ١٢٥- انظر : حول إشكالية السيميولوجيا، مجلة عالم الفكر، م ٢٤ ع ٣ مارس سنة ١٩٩٦، ص ١٨٧
- ١٢٦- انظر : ندوة علامات، مجلة علامات، ج ٨ م ٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص ٣٥ .
- ١٢٧- انظر : بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ١٠٧ .
- ١٢٨- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ٨٥ .
- ١٢٩- انظر : دائرة الإبداع، ص ٤٧، ٤٨ .
- ١٣٠- انظر : بين الفلسفة والنقد، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة سنة ١٩٩٠، ص ٢٦، ٢٧ .
- ١٣١- انظر : السيميولوجيا والأدب، مجلة عالم الفكر م ٢٤ ع ٣ مارس سنة ١٩٩٦، ص ٢٠٨ .
- ١٣٢- انظر : حول بويطيقا العمل المفتوح، مجلة فصول م ٤ ع ٢ سنة ١٩٨٤، ص ٢٣٣ .
- ١٣٣- انظر : التناص وإشارات العمل الأدبي، مجلة ألف ع ٤ سنة ١٩٨٤، ص ١٤ .
- ١٣٤- انظر : مشروع تنظيري في وصف الدال، مجلة فصول م ٥ ع ١ سنة ١٩٨٤، ص ٩٤ .
- ١٣٥- انظر : السيميائيات، مجلة عالم الفكر، م ٢٤ ع ٣ مارس سنة ١٩٩٦، ص ١٨٩ .
- ١٣٦- انظر : علم النص - جوليا كريستيفا، ترجمة فريد الزاهي، ص ١٥ - ١٦ .
- ١٣٧- انظر : الحلم والكيمياء والكتابة، مجلة فصول م ١١ ع ٢، ١٩٨٧، ص ١٧٣ - ١٧٤ .
- ١٣٨- كشف اصطلاحات الفنون، ج ١، ٢، ص ٦٢ .
- ١٣٩- انظر : تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية، ص ٣٩ .
- ١٤٠- القلم (١٦) .
- ١٤١- الفتح (٢٩) .
- ١٤٢- انظر : اللغة بين المعيارية والوصفية، ص ١٦١ .
- ١٤٣- انظر : تحليل الخطاب الشعري، ص ١٠ .
- ١٤٤- انظر : فيض الدلالة وغموض المعنى، مجلة فصول م ٤ ع ٣ سنة ١٩٨٤، ص ١٧٦ .
- ١٤٥- انظر : عصر البنيوية، ص ٤٠٩ .
- ١٤٦- انظر : اللسانيات وأسسها المعرفية، ص ٧٤ .
- ١٤٧- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص ٤٣٠ .
- ١٤٨- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ٧٨ .
- ١٤٩- انظر : السابق، ص ٧٦ .

- ١٥٠- انظر : السابق، ص ٧٦ ، ٧٧ .
- ١٥١- انظر : السابق، ص ٧٧ .
- ١٥٢- انظر : ADictionary of Linguistics And Phonetics, P. 240.
- ١٥٣- شكرى عياد جسور ومقاربات ثقافية، ص ٦٧ .
- ١٥٤- انظر : بدايات النظر فى القصيدة، مجلة فصول م ٦ ع ٢ سنة ١٩٨٦، ص ١٩ .
- ١٥٥- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص ٥٨٩ .
- ١٥٦- انظر : مؤثرات أوربية، مجلة فصول م ٢ ع ٤ سنة ١٩٨٢، ٢١٦ .
- ١٥٧- انظر : علم الدلالة، مجلة علامات ج ٢١ م ٦ سبتمبر سنة ١٩٩٦، ص ٢٨٥ .
- ١٥٨- انظر : ندوة علامات، مجلة علامات ج ٨ م ٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص ٢٧ .
- ١٥٩- انظر : النقد البنيوي، مجلة فصول م ٤ ع ١ سنة ١٩٨٣، ص ١٤٤ .
- ١٦٠- انظر : نظرية اللغة الأدبية، ص ٨٨ .
- ١٦١- بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٩٨ .
- ١٦٢- السابق، ص ٢٦ .
- ١٦٣- السابق، ص ٢٥ .
- ١٦٤- السابق .
- ١٦٥- انظر : تحليل الخطاب الشعرى، ص ١٣٧ .
- ١٦٦- انظر : قراءة النصوص القصصية، مجلة فصول م ١٢ ع ٢ سنة ١٩٩٣، ص ٤٧ .
- ١٦٧- انظر : بين الفلسفة والنقد، شكرى عياد، ص ٩٩ .
- ١٦٨- انظر : بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٦٣ - ٦٤ .
- ١٦٩- صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، ٢٤٠ .
- ١٧٠- انظر : المصطلح البلاغى، تمام حسان، مجلة فصول م ٧ ع ٣، ٤ سنة ١٩٨٧، ص ٢٣ .
- ١٧١- شكرى عياد، اللغة والإبداع، ص ٩١ - ٩٢ .
- ١٧٢- انظر : علم الأسلوب، صلاح فضل، ص ١٥٤ - ١٥٦ .
- ١٧٣- انظر : نحو تصور كلى لأساليب الشعر العربى المعاصر، مجلة عالم الفکر، م ٢٢ ع ٣، ٤، يونية سنة ١٩٩٤، ص ٧٨ - ٧٩ .
- ١٧٤- انظر : السابق .
- ١٧٥- انظر : المصطلح البلاغى، تمام حسان، مجلة فصول م ٧ ع ٣، ٤، سنة ١٩٨٧، ص ٢٨ .
- ١٧٦- البلاغة والأسلوبية، دراسات أدبية سنة ١٩٨٤، ص ١٩٨ - ١٩٩ .
- ١٧٧- انظر : منهج فى التحليل النصى، مجلة فصول م ١٥ ع ٢ سنة ١٩٩٦، ص ١١١ .

- ١٧٨- انظر : اللغة والإبداع، ص ٨٥ - ٨٦ .
- ١٧٩- انظر : النقد المنهجي عن العرب، ص ٢٦٩ .
- ١٨٠- انظر : أساليب السرد في الرواية العربية، ص ١١٠ .
- ١٨١- انظر : وظيفة الانزياح، مجلة علامات ج ٢١ م ٦ سبتمبر سنة ١٩٩٦، ص ٢٩٤ .
- ١٨٢- انظر : من النقد المعيارى إلى التحليل اللسانى، مجلة عالم الفكر م ٢٣ ع ١٤، ص ٢٠١
- ديسمبر سنة ١٩٩٤، ص ٣٩٤ .
- ١٨٣- انظر : الدراسات النفسية والأدب، مجلة عالم الفكر، م ٢٣ ع ١٤، يونيو سنة ١٩٩٠، ص ٢٤٤ .
- ١٨٤- انظر : الإبهام والغموض في الشعر العربى المعاصر، مجلة علامات ج ٢٠ م ٥ يونيو سنة ١٩٩٦، ص ٣٠٢ .
- ١٨٥- انظر : مقولة النوع، مجلة فصول م ١١ ع ٤ سنة ١٩٩٤، ص ٢٨، ٢٩ .
- ١٨٦- انظر : الدراسات النفسية والأدب، مجلة عالم الفكر، م ٢٣ ع ١٤، يونيو سنة ١٩٩٥، ص ٢٣٣ .
- ١٨٧- البنيوية وما بعدها، ص ١٦٣ .
- ١٨٨- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص ٦٠٤ .
- ١٨٩- انظر : Dictionary of Art Terms, P. 199
- ١٩٠- انظر : العالم والنص والناقد، فريال جبورى، مجلة فصول م ٤ ع ١ سنة ١٩٨٣، ص ١٥٤ .
- ١٩١- أساليب الشعرية المعاصرة، ص ٢٢٦ - ٢٢٧ .
- ١٩٢- انظر : التفسير الاجتماعى للظاهرة الأدبية، فتحى أبو العنين، مجلة عالم الفكر، م ٢٣ ع ٣، يونيو سنة ١٩٩٥، ص ١٩٧ - ١٩٩ .
- ١٩٣- محمد صالح الشنطى، تقنيات السرد الروائى، مجلة علامات ج ٨ م ٢ يونيو سنة ١٩٩٣، ص ٢٧٢ - ٢٧٤ .
- ١٩٤- انظر : النقد الأدبى وعلم الاجتماعى، محمد حافظ دياب مجلة فصول م ٤ ع ١ سنة ١٩٨٣، ص ٧٠ .
- ١٩٥- انظر : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ص ٢٣١ .
- ١٩٦- انظر : جدلية المصطلح الأدبى، عز الدين إسماعيل، مجلة علامات ج ٨ م ٢ يونيو سنة ١٩٩٣، ص ١٣٢ - ١٣٣ .
- ١٩٧- انظر : السابق .

- ١٩٨- انظر : لغة الغياب في قصيدة الحداثة، مجلة فصول م ٨ ع ٣، سنة ١٩٨٩، ص ١٠٣، ص ١٠٥
- ١٩٩- انظر : المسرح التجريبي ومفهوم اللامحدود، ترجمة سامح فكرى، مجلة فصول مع ٤ سنة ١٩٩٥، ص ٥٣ .
- ٢٠٠- تقنيات السرد الروائى، مجلة علامات ج ٨ م ٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص ٢٦٩ - ٢٧٠ .
- ٢٠١- مفهوم الرؤية السردية، مجلة فصول م ١١ ع ٤ سنة ١٩٩٣، ص ٦٩ - ٧٠ .
- ٢٠٢- انظر : السابق، ص ٧٣ .
- ٢٠٣- انظر : أساليب السرد فى الرواية العربية، ص ٦٣ .
- ٢٠٤- انظر : علم الدلالة، ديفيد كريستال، ترجمة مازن الوعر، مجلة علامات ج ٢١ م ٦ سبتمبر سنة ١٩٩٦، ص ٢٧٠ .
- ٢٠٥- انظر : اللغة والإبداع، ص ٥١ .
- ٢٠٦- انظر : الأصول، ص ٢٢٧ .
- ٢٠٧- انظر : أزمة المصطلح فى النقد القصصى، مجلة فصول م ٧ ع ٣، سنة ١٩٨٧، ص ١٠٣ - ١٠٥ .
- ٢٠٨- انظر : تذوق الأدب، ص ١٣٩ - ١٤٢ .
- ٢٠٩- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص ١٣٩ - ١٤٢ ؛
- ٢١٠- انظر : السابق، ص ٥٣٨ .
- ٢١١- انظر : السابق، ص ٥٦١ - ٥٦٢ .
- ٢١٢- انظر : السابق، ص ٥١٨ .
- ٢١٣- انظر : السابق، ص ٣٥٦ .
- ٢١٤- انظر : المذاهب الأدبية والنقدية، ص ٩٩ .
- 215- ADictionary of Literary Terms, P. 143.
- ٢١٦- انظر : الأدب وفنونه، ص ١٢٠ .
- 217- ADictionary of Literary Terms, P. 143.
- ٢١٨- انظر : شكرى عياد جسور ومقاربات ثقافية، تغير الحساسية الأدبية، صبرى حافظ، ١٣٩ .
- ٢١٩- انظر : الأدب وفنونه، ص ١٢٣ .
- ٢٢٠- انظر : السابق، ص ١٢٠ - ١٢١ .
- ٢٢١- انظر : السابق، ص ١٢٢ .
- ٢٢٢- انظر : القصة وقضية المكان، مجلة فصول م ٢ ع ٤ سنة ١٩٨٢، ص ١٧٩ .

- ٢٢٣- انظر : الأدب وفنونه، ص ١٢٣ .
- ٢٢٤- انظر : السابق، ص ١١٩ .
- ٢٢٥- انظر : السابق، ص ١٢١ .
- ٢٢٦- انظر : بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ١٩٨ .
- ٢٢٧- انظر : السابق، ص ٢٩٩ .
- ٢٢٨- انظر : نظرية اللغة الأدبية، ص ١٤ .
- ٢٢٩- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ٥٩ .
- ٢٣٠- بنية القصة، مجلة فصول م ٢ ع ٤ سنة ١٩٨٢، ص ٣٤ - ٣٥ .
- ٢٣١- انظر : القصة وقضية المكان، مجلة فصول م ٢ ع ٤ سنة ١٩٨٢، ص ١٨٢ .
- ٢٣٢- انظر : الموباسانية، مجلة فصول م ٢ ع ٤ سنة ١٩٨٢، ص ١٨٧ .
- ٢٣٣- انظر : آليات السرد في القصة القصيرة، مجلة فصول م ٨ ع ٣، سنة ١٩٨٩، ص ١٢٧ .
- ٢٣٤- انظر : الأدب وفنونه، ص ١٢٦ .
- ٢٣٥- انظر : الخصائص البنائية، صبرى حافظ، مجلة فصول م ٢ ع ٤ سنة ١٩٨٢، ص ٢٠ .
- ٢٣٦- يوسف (٣) .
- ٢٣٧- انظر : أو هنرى ونظرية القصة القصيرة، مجلة فصول م ٣ ع ٤ سنة ١٩٨٣، ص ٨٤ - ٨٥ .
- ٢٣٨- انظر : السابق .

المعترك البيئي والثقافي

المصطلح بين التبعية والعصرية المصطلح بين
الرفض والقبول غربة المصطلح بين ذاتية المفهوم
وبيئة الاغتراب .

ينضوى الأصل الجدلى على تقنية مصطلحية مطلقة، ويكاد يصبح طورا لا ينمو جنين المصطلح دونما تجاوزه، ولا تثبت فيه الروح والحياة قبل أن يستقر وتكتمل مشروعيته؛ وإلا صار المصطلح شاردا من شوارد (الكلام)، فينكفى على ذاتية الشارع، ولا يبلغ من المعيارية ذلك القدر الذى يؤهله لدخول معترك التداول.

وينبنى ذلك الأصل على فعالية التواطؤ والشيوع، ولأن هذه الفعالية فى الأصل ما هى إلا مجموعة المعايير المتفق عليها وفق منحى التوجه العلمى؛ إلا أنها فى الوقت ذاته تستتر خلف شرفات الذات بما ينسجم مع آلياتها المعدة سلفا، والتى لا تبرأ من نزعة قومية أو شعوبية ضمن ما تسعى إليه الشعوب فى تثبيت قواعدها وأصولها. وهذه الخطى الحثيثة لا تكل ولا تمل فى تأكيد هوية هذه الذات، حتى ولو وقع ذلك على الرفض المطلق لبعض التوجهات التصورية التى يظن أنها تمس من قريب أو بعيد هذه الأصول القومية، الأمر الذى يترتب عليه جمود الفكر واضمحلال النبع شيئا فشيئا، حتى تتغلق هذه القوميات على ذواتها، وتبقى على ما هى عليه من مجادلات؛ أياما كانت خصوبتها، فهى سوف تتفصل بالضرورة عن روح العصر، وتطور الفكر، وصيرورة الحياة، ولو تفرق هؤلاء فإن هذه المجادلة لا تفتأ تحاول فك هذه العقدة ولوى عنق الفكر بما ينسجم بالضرورة مع أصوليتها، وكأنها علم منزه يبرأ من أى نقص، وكان ما وجدوا عليه أباؤهم له من قدسية التبعية ما يفوق قدسية العلم وحقه المشروع فى بسط نواميسه، وما يرحل بالفكر إلى عوالم أكثر رحابة وأشد قوة، فى احتواء تجليات الواقع، من خلال تحقيق النظرية وكل ما يحدوها من فروضات، ولا يكفى أن نتجادل حول هذه الفروضات وحسب؛ بل إن الأمر يستوجب لكل حجب بزوغ، وتلك هى المجادلة الخصبة التى ترقى لأن ترفض وتفترض فى الآن ذاته، وهنا ننزع ما أمكن إلى العلمية والموضوعية، وتصبح مساهمتنا مساهمة فعالة لها قدسيتها أمامنا وأمام الآخرين، فى إحلال منطقى لقدسية التبعية بشقيها العصرى والسلفى؛ إلا ما كان فى حاجة إلى إعادة صياغة أو إخصاب، لنصل إلى نتيجة مؤكدة فحواها نتاج أشد تماسكا وأكثر ثراء فى منظومة التطور.

وفى جميع الأحوال فإن علمية النقد وذاتية الأدب فى جدلية التضافر، تفتح أبواب الجدل غير المنقطع لدى كل شعوب الأرض فى الحقل المعرفى للنقد الأدبى، ليعلو صوت ذلك الأصل الجدلى بما يفضى إلى العديد من القضايا التى تنخلع

أحذيتها على أعتابه، عرفانا بخصوصية ذلك الحقل المعرفي، وحقه المشروع فى أطروحات المجادلة، التى كلما اشتد أوارها؛ تبعثها بالضرورة تباينات التواطؤ والشيوع، حتى توشك أن تمتد إلى تصدع لا ينتهى ينتاب التصور .

وانطلاقا من تلاحق الفكر ووقوعه بين فكى رضى القديم والجديد؛ فإن المصطلح هو الآخر ينحصر فى منطقة التواطؤ والشيوع بين ما هو سلفى وما هو عصى، وهكذا دواليك، تأتى فعالية الأصل الجدلى، لتتركه لنا واقعا على مراحل مختلفة، وفقا لما يستقر عند جماعة معينة فى زمن معين، حتى يتحول لدى جماعة أخرى فى زمن آخر لأن يفضى إلى تصور مختلف، والمحصلة الطبيعية هى العديد من التصورات لمصطلح واحد، أو تبقى شائكية التداخل بين تصور وآخر، أو صوت دال وآخر، شأن ما تعنى به قضية (المصطلح بين التبعية والعصرية)، وتجسد ذلك فى مصطلحات (الأسطورة)، و(المفارقة)، و(سياق الموقف) .

ثم تشتد حتمية المجادلة إزاء التصادم بين المستحدث والموروث، فتتبنى هذا جماعة وذاك جماعة أخرى، ليحظى المصطلح لدى هؤلاء بالقبول، ولدى أولئك بالرفض، ولعلهما يلتقيان لوتجلى بينهما التصور بشكل أكثر وضوحا، لأن مجرد الاختلاف فى حد ذاته يؤثر من قريب أو بعيد على استقرار التصور، فهذا المصطلح غالبا ما يأتى من حقل خارج العربية، وتقع مواجهة الرفض قبل أن يتجلى استقراره، أو أن يتجلى بتصور مستفز، يهز أركان المستقر، عند من تفوقوا فى خيام الماضى، فى الوقت الذى تجد فيه صدى عند بعض المغامرين، الذين قطعوا على أنفسهم عهد المواجهة، بحثا عن تجانس جديد مع العصر والعالم، وهذه عناية قضية (المصطلح بين الرفض والقبول) ويمثلها مصطلحان هما (الحدأة) و(قصيدة النثر) .

غير ذلك، يمكن أن تتجلى فعالية الأصل الجدلى بين الحضارات وبعضها بعضا، فلم تكد تسمح إحداها بتبنى أفكار الأخرى؛ حتى تتألق فيها مصطلحاتها وافدة ضمن منظومة الفكر التواصل على غير ما شاع واستقر، ولأنها غالبا ما تقع فى البداية على محاولات فردية؛ فإن هذه المحاولات تنتهى إلى مصطلحات بكر لم تدخل حقل المجادلة بعد، فتبقى على غموضها وغربتها، وكلما اتسعت دائرتها؛ كان النقد أكثر غموضا؛ وأصبحت هذه المصطلحات أكثر غربة، ولا تنكشف غربتها إلا على يد الشارع الأول، الذى تقع عليه مسئولية تجليتها حال تقديمها، دون ترك الحبل على الغارب للأصل المعرفى وتجاهل هذه الغربة، وكأن

هذه المصطلحات أصبحت مسلمات في الحقل المعرفي الجديد وإن كانت كذلك في حقلها الأول، ومثل هذه المصطلحات هي عناية قضية (غربة المصطلح بين ذاتية المفهوم وبيئة الاغتراب)، وقد تكون هذه الغربة فضلا عن كونها غربة حضارية غربة حقول معرفية أو غربة بيئية، وهنا نقع على غربة ذاتية المفهوم، وتمثلها مصطلحات مثل : البياض الدلالي، وأنا فورا، والانصاب، والمولد، وبيوريتاني . ثم على غربة الحقول المعرفية مثل مصطلحات : الطوطمية، والنرفانسا، والكليبية، والأنطولوجي، والأثر التغريبي، والكيوتيكاً .

أولا : المصطلح بين التبعية والعصرية الأسطورة، المفارقة، سياق الموقف

هناك بعض المصطلحات التي استطاعت أن تحافظ على كينونتها التصويرية بالرغم من توغلها في أعماق الزمن، ومازلنا نقول بها على استقرارها حتى يومنا هذا، مثل مصطلح (التطهير Catharsis)، وهو يعنى عند (أرسطو) "تنقية نفوس النظارة بوساطة فزعهم مما يحدث للبطل، وشفقتهم عليه"^(١)، وكذلك مصطلح (الخطاب) كما وقع عند العرب. غير أن المصطلح ما كان العوبة في أيدي النظرية فإن وقوع التباين عليه أمر لا مفر منه، لأن كل نظرية تتناوله حسبما تشاء، وذلك ما وقع لمصطلحات مثل (الدال) و(المدلول) و(العلامة) بدءا من اختلافات (بيرس) و(سوسير) عليهم. بيد أن هناك نوعا من المصطلحات لا يقع ضمن هذا أو ذاك، بينما يرجع تباين تصوراته إلى اختلافات الجماعة في تداركات التواطؤ والشيوع بشكل مطلق، حتى ليعمل بها جميعا، وقد يرجع ذلك إلى البعد الزمني للمصطلح في غياب المرجعية العلمية، مثلما وقع لمصطلح (الأسطورة)، أو مجادلة القديم والجديد وصراع الحضارة كما في مصطلحي (المفارقة) و(سياق الموقف)، ولا يهدأ هذا الجدل حتى يصل إلى حد المواءمة بين الاتصال بمنظومة الفكر العالمية والحفاظ على أساس أول من أسس الاصطلاح يحتم مرجعية الأصل إزاء الصوت الدال والتصور المصطلحيين.

- الأسطورة Myth :

عرف ذلك المصطلح عند البعض بما أتى به من تصور معنى بالطقوس والشعائر التي كانت تؤدي في المجتمعات البائدة اعتناقا لعقيدة معينة والكلمة فيما يغلب عليه الظن مشتقة من لفظ (Mythos) اليوناني الذي كان يعنى (المنطوق)، وقد أخذت الكلمة في عنايتها بالتصور الصوتي أنغاما عدة صاحبها حركة إيقاعية خاصة تتناسب والأداء، ومن ذلك الأداء كانت الشعيرة الأولى التي صاحبت ظهور الأسطورة^(٢).

والصوت الدال في العربية قد حدثه وجهة أخرى تتسق والكتابة أكثر منها مع الشفاهية أو الأداء المنطوق، وكأنها مشتقة من الجمع (أساطير) في قوله تعالى "أساطير الأولين" على الرغم من الاتساق القرآني في بعض المواضع مع التصور اليوناني للفظ، إلا أن العرب ردوا فيه التصور في مواضع أخرى إلى عناية كتابات

الأولين التي كانت معتقدات كاذبة ليس فيها دين حق، وتصبح (الأساطير) جمع الجمع، من (سطر) إلى (سطور) و(أسطار) إلى (أساطير) . مثل (أناشيد) و(أماديح)؛ وإن كان لم يرد منهما (أنشودة) و(أمدوحة) مفرداً^(٣). لتبقى مداخله الصوت الدال المصطلحي على حالها من عدم الاستقرار إلا بردها إلى أصلها اليوناني .

وتتأكد فعالية ذلك التصور الأول عند (عبد المنعم تليمة) في منحى التوجه الفلسفي للفنون البدائية الأولى، ومدى اتساقها مع المنطق المعتقدى وصيرورته إلى فن، اتكاء على ارتباطه الحميمي بالواقع الاجتماعى والبناء الحياتى العملى^(٤). وعند (إعتدال عثمان) ينشط التصور ذاته فى ربطها (الأسطوري) بالجو الطقوسى لترسيخ الحس الدينى الذى يبلغ حد القداسة^(٥).

لقد وطد ذلك التصور أركانه إلى الدرجة التى وصل بها إلى حد المعرفة المتخصصة كعلم له أصوله عرف بـ (علم الأساطير Mythology) والذى انصرف لدراسة الأديان البدائية، والمعتقدات المتصلة بشعائر معينة، وأمكنه تجاوز ذلك إلى عالم ما وراء الطبيعة^(٦)، ويعزى إلى هذه الأخيرة انصراف التصور مرة أخرى إلى تجلى الخيالى المصاحب للخرافة، فيندرج مرادفا للخرافة لدى البعض بالرغم من التأكيد على كون المعتقدات الأسطورية هى حقائق منطقية فى وقت ما، فيرحل (عز الدين إسماعيل) مع الصوت الدال (Mothos) بعنايته فى اليونانية بـ (الكلمة) باعتبارها المعجزة فى حياة الإنسان، ثم يشير إلى تطور استخدامها إلى (Epos) ثم (Logos)، حتى صارت موازية للغة وتطورها من الاقتران بالحدث والزمن إلى الفعل العقلى القيمى، غير أن ذلك يفضى لديه إلى أن الأساطير القديمة كانت ذات طابع خرافى صرف^(٧).

والأمر ذاته ما وقع عند (مجدى وهبة) فى عرضه للتصور على اعتبار (الأسطورة) قصة خرافية يسودها الخيال . وتبرز فيها قوى الطبيعة فى صور كائنات حية ذات شخصية ممتازة^(٨).

ذلك فى حين أن (الحجاجى) يرفض رفضاً تاماً أن تكون (الأسطورة) خيالاً أو خرافة، ويردها إلى أصلها الشائع والذى حدده (لويس سبنس) فى (علم الأساطير) بدراسة الدين البدائى أو شكل من أشكاله الأولى عندما كان حقيقة معيشة^(٩)، ويتعامل (غالى شكرى) مع التصور وفق ارتباطه بالحقيقة الكائنة فى زمن ما، لا باعتبارها (خرافة) كما هو الحال مع أسطورة (إيزيس

وأوزوريس^(١٠)، ويؤكد (الغذامي) على أن (الخرافة) قصة كاذبة قد لا يقبلها العقل؛ بينما (الأسطورة) على خلاف ذلك، فهي لها دلالتها التي تتسق والعقل، ويضرب مثلا بأسطورة (سيزيف) التي تدل على عبث جهود الإنسان، كما كان (سيزيف)، كلما حاول أن يدفع الصخرة إلى قمة الجبل عادت وتدحرجت إلى أسفل مرة أخرى فيعيد المحاولة وهلم جرا^(١١)، أما (الرخاوى) في معالجته لـ (هاملت) فيحدثنا عن ظاهرة أقرب إلى (الأسطورة) معنيا بما يعترىها من خيال جمعي^(١٢)، غير أننا في حديث (صلاح فضل) عن (هاتف المغيب) لـ (جمال الغيطاني) نشتم رائحة الإشارة اللغوية بالوقوف أمام صورة أسطورية تتمثل تجريد اللفظ من مصطلحيته إلى أعمال دلالة سياقية تتجاوز التصور الأول الشعائري والمعتقدي ثم الخرافي إلى إمكانية التجريد الفلسفي لأعمال دلالة جديدة هي الدلالة النصية الأدبية^(١٣) - كما سيأتي بعد قليل - ثم إن (عز الدين إسماعيل) حينما يستخدم (الرمز الأسطوري) فهو معنى بالفعل بالتصور في تقنيته الأولى كما يجيء في أسطورة (السندباد) و(سيزيف)^(١٤).

شاعت (الأسطورة) إذن لدى البعض على كونها خرافة؛ اتكاء على عناينة (علم الأساطير) بالميتافيزيقي أو ما وراء الطبيعة، في الوقت الذي ينفي فيه أصحاب هذا العلم أن تكون كذلك، وفي الوقت الذي تتسق فيه أيضا الأساطير والعقل وفق عقائد أصحابها؛ فإن (الخرافة) Fable في تصورها المصطلحي تتنافى هي الأخرى تماما مع ذلك الاتساق؛ ويعتبرها (كودن) قصة نثرية أو شعرية قصيرة تبرز موضوعا أخلاقيا، ويكون الأشخاص عادة من المخلوقات غير البشرية والأشياء الجامدة^(١٥).

ويندرج التصور المصطلحي بذلك تحت التواطؤ الأول فيما يعنى بالطقوس والشعائر الدينية، ومع بزوغ شمس (علم الأساطير) وقع التواطؤ الخطأ من جراء التصور المعنى بالميتافيزيقي عند البعض على (الخرافة) ثم يتجرد التصور المصطلحي للأسطورة ليقصر عند البعض في تواطؤ ثالث على تلك الحكايات أو المواقف التي تجسد التوجه العقائدي بإطلاق الصوت الدال (أسطورة) على مثل حكاية (إيزيس وأوزوريس) و(سيزيف)، ولما يزل التواطؤ والشيوع على حاله من التوالد دون أن يمحو أحد التصورات الآخر، وإلا كانت القضية مجرد تحول دلالي كما يحدث مع الإشارة اللغوية شأن الحال مع لفظ (قهوة) في الجاهلية ثم تحوله فيما بعد من الدلالة على الخمر إلى المشروب الحلال، ولو استخدم أحدهم

ذلك اللفظ على كونه المشروب الحرام أو (الخمير) كما تتأثر المرجعية اللغوية مما كان لذلك الصوت صدى، وهذا اللفظ إشارة لغوية، أما لكون (الأسطورة) مصطلحا فهي تقع على جدلية غير منقطعة.

وفضلا عن هذه التصورات الثلاثة؛ فإن ثمة آخرى يتأتى من وقوع الصوت الدال الأول عند (أرسطو) - وقد يكون ذلك أقل التصورات شيوعا - على اعتبار (Mythos) مسرحية، أى مجموعة الأحداث المرتبطة التى تكون فى مجموعها بنية موحدة^(١٦)، ولعل ذلك ما دفع (هيام أبو الحسن) لأن تردخ لمصدرها القائل بأن (الأسطورة) رواية تحكى قصة دينية أو حدثا تاريخيا مهما وقع فى العصور الغابرة، وتكون شخصياتها من الآلهة، أو أنصاف الآلهة، أو الأبطال العظام^(١٧)، وهذه خصوصية تصور تتجاوز ما وقع عند (أرسطو)، ولا يمكن أن يقبل ذلك التداخل المضطرب للأنواع الأدبية، فليست (الأسطورة) هى (المسرحية)، ولا (الرواية)؛ بالرغم من وقوع اللفظ على الإشارة اللغوية كما يفهم من السياق الأخير. وقد تكون هذه المفاهيم مجرد تجليات نوعية تقع فى حوزة التواطؤ الثالث المعنى بوصف (الحكاية الأسطورية)، وربما يتجلى ذلك بشكل أوضح فى حديث (هدى وصفى) بإشارتها إلى فصل (أفلاطون) بين (الخطاب الإيهامى Muthos) و(الخطاب العقلى Logos) والذى تعارض عند (أرسطو) مع (الأسطورة)، لتظل بالرغم من ذلك هذه (الأسطورة) قائمة على الحكاية التى تستكشف أحد أبعاد الحقيقة وإن لم يكن البعد العلمى، ثم على قدرتها على التصوير بوصفها إجراء لصياغة الدلالة، ثم يتأكد لديها أن (الأسطورة) شاعت فى تواطؤ أخير فى حقول المعرفة المختلفة على إعمالها بوصفها لغة^(١٨).

وهذا هو المنهج الذى اعتمده (ليفى شتراوس) فى دراسة البنى الأسطورية التاريخية واللاتاريخية، والتى حققت لديه التواصل الاجتماعى وتجسدت فعالياتها فى نظرية (البنوية)، وهنا نقع على تصور آخر للمصطلح يعنى بروح (الأسطورة) فى الأعمال الأدبية ويصل بنا إلى الدلالة النصية الأدبية، وذلك هو شق المداخلة مع نظريات النقد الجديدة التى بدأت تحتوى تصورا مغايرا بلغ قدره من التواطؤ والشيوع بإعمال التصور لتوجه مغاير لكل التوجهات السابقة.

وانطلاقا من إعمال الأسطورة بوصفها لغة، يعتبرها (بارت) نمطا من أنماط الكلام، وهى لديه نظام اتصال كما وقعت عند (ليفى شتراوس) غير أنها تتجاوز نظام الاتصال الاجتماعى إلى كونها رسالة، فهى ليست موضوعا أو

مفهوماً أو فكرة؛ بينما هي صيغة دلالية، ثم يؤكد (بارت) على أن (الأسطورة) ما هي إلا نمط كلامي، ومن ثم فكل شيء يمكن أن يكون (أسطورة)، شريطة أن تنتقل عبر (خطاب) ما، ويتفق (بارت) مع (شترأوس) في أن اللغة تدور في فلك عام يتزامن مع اللغويات وينبثق من خلال علم العلامات (العلاماتية) كمنحى يحقق أيديولوجية الدلالة النصية الأدبية الأسطورية^(١٩).

ويرد (تيري إيجلتون) تواصلاً مع (بارت) و(شترأوس) مشيراً إلى أن الأساطير نوع من اللغة يمكن حلها إلى وحدات فردية مثلها مثل (صوئيات) اللغة، تكتسب معناها حين تدخل في تركيبية معينة، "ومن ثم يمكن النظر إلى القواعد التي تحكم تلك التركيبات على أنها نوع من النحو، على أنها منظومة من العلامات تحت سطح القصة تكون المعنى الحقيقي للأسطورة"^(٢٠)، تأكيداً على مقولة (شترأوس) بأن هذه (العلامات) كامنة في العقل الإنساني ذاته كنمط فكري.

لقد أوشكت (الأسطورة) بذلك أن تصبح نظرية، بعدما تمثل (ت. إس. إليوت) لها منهجاً أطلق عليه (المنهج الأسطوري) وبدأت تنهجه الساحة النقدية عقب نشر قصيدته (الأرض اليباب)، وكذلك نشر رواية (يوليسيس) لـ (جويس) عام ١٩٢٢^(٢١).

ولاشك أن الانتقال بالتصور من (أسطورة) الطقوس والشعائر، إلى (أسطورة) (الخرافة)، ثم (أسطورة) الحكاية المصاحبة لعقيدة بعينها في الأزمان الغابرة، فضلاً عن وقوع (الأسطورة) على كتابات الأولين لمعتقدات كاذبة؛ قد لاقت غير قليل من الصدام مع تصور (أسطورة) النص، حتى أن (محمد الناصر) يتهم (أبا ديب) بالغبن إزاء تجلية هذا التصور في الشعر الجاهلي، ثم يطالبه بضرورة الفصل بين (الأسطورة) و(الشعر) وفقاً لما أجلاه (شترأوس) على الأقل، وما اتسق في الآن ذاته مع اتساق الفكر الإنساني في (الأسطورة) ونظيره - كما يرى - في النص الإبداعي وفق النهج (العلاماتي)^(٢٢)، والواقع أن التصور في سياق الدلالة النصية الأدبية قد تجاوز ذلك، حتى نجد أن (بارت) نفسه المؤيد لنظرية (شترأوس) يعتمد ضمن (أسطورة النص) دوالاً فارغة، لينصب مطمح التصور الجديد على تجلية روح الأسطورة وتتميط النص الإبداعي على نمطها، وهو ما لم يتعارض مع فكرة (شترأوس) النظرية، وذلك ما يسعى إليه أيضاً (عز الدين إسماعيل) في قوله "وبعد هذا يبقى في مجال دراستنا كل عمل شعري يمثل الطابع الأسطوري أو تتمثل فيه روح الأسطورة، أي كل عمل شعري تكشف لنا

بنيته عن تركيب أسطورية ومضمون أسطوري^(٢٣)، وتتأكد لدى (تليمة) هذه الروح أيضا اتكاء على أن طقوس هذه (الأسطورة) لدى العشائر الطوطمية والمجتمعات البدائية لم تبعد عن ممارستها العملية ويتجلى من خلال المعرفة اعتبارها أصلا لكل معارف البشرية في تبعيتها للعلم والفلسفة والدين^(٢٤).

وعلى النهج ذاته تأتي دعوة (شكري عياد) إلى ضرورة تجلي روح (الأسطورة) في النص، حتى يكاد يشك في اختلاف التصور بين (الأسطورة) و(البنية) في منحى هذه (الأسطورة)، فيقول بما وقع عند (بيتس) في ذلك الفصل مؤكدا التصور الواقع على (أسطورة) النص وفقا لكون (الأسطورة) مقولة كيفية بتعاملها مع الواقع لا على كونها اسم ذات أو اسم معنى، ثم هي لها وجود واقعي دائما لاصورة ذهنية مجردة، ثم تخضع لتطور مستمر بصيرورة الصراع بين الذات والواقع، ثم يقول "وإذا كانت الأسطورة عندنا هي جوهر النص أو حقيقته الكلية، فإن في صورته النهائية ملتقى لمتناقضات عدة يمكن أن ينظر إليها جميعا على أنها فروع عن التناقض الرئيسى، أعنى التناقض بين مبدأ الذات ومبدأ الواقع"^(٢٥).

وثمة تباينات في أعراض التوجهات الفكرية، حسبما يقع التصور في نظرية بعينها، كما في (البنوية) عند (ليفى شتراوس)، و(التفكيكية) عند (بارت)، و(الواقعية الجديدة) عند (شكري عياد)، غير أن الجوهر في كل الأحوال يركن إلى الدلالة النصية الأدبية للتصور.

وكذلك يأتى حديث (صلاح فضل) عن رؤية كونية في رواية (الحرافيش)، ويعتمد تذرعها بالأسطورة دون أن تقع في قلبها بإحالتها إلى ما وراء الواقع^(٢٦)، غير أنه ينقل عن (جارودى) فعالية التصور الحكائى وأهمية دوره في تجلية واقع الشعوب، بينما عن (فيشر) تأتى هذه النزعة الأسطورية فى الأدب الحديث فى تصورهما الأخير هروبا من الواقع بتغليفه بالأسرار^(٢٧).

وعموما فإنه تبقى القضية على حالها من مجادلات اختلافات التواطؤ والشيوع بين التبعية والعصرية، ويبقى على الحقل المعرفى للنقد الأدبى أن ينتصر لخصوصيته فى أفراد قدر أكبر من المرونة لذلك المصطلح؛ حتى وإن كان فى ذلك (عدول) عن الأصل الذى شرعت به معيارية مصطلح المصطلح بتبنيها دلالة واحدة لتصور أوحد أياما كان السياق الواقع فيه المصطلح، عله يجئ اليوم الذى تنفصل فيه هذه التصورات لأصوات دالة مختلفة، وقد يبقى حقل التواطؤ والشيوع

على عناية (الأسطورة) بالتبعية فيما ينصرف إلى الطقوس والشعائر الدينية الأولى وما صاحبها من حكايا تتصل بمنحى التوجه العقائدى كما هو واقع فى (علم الأساطير Mythology)، ثم يجترح التواطؤ ذلك الشيوع عن الدلالة النصية الأدبية بصوت دال آخر مثل (الأسطرة) متمثلا بذلك روح الأسطورة، على اعتبارها عناية التصور فى هذا التوجه.

– المفارقة Irony :

هذا المصطلح له جذوره الضاربة فى أعماق الحضارة اليونانية، ومرورا بالرومانية، فعصر النهضة، فالعصر الحديث، وغير منحى وقوعه فى ذاكرة التراث العربى؛ نجد أنه يتقلب بين ذلك التماوج الحضارى حتى تعددت تصوراته وفق اختلافات التواطؤ والشيوع، ولما يزل يعمل بكل منها فى كل سياق على حدة.

وقد ورد المصطلح عن اليونانية مع كلمة (Eironeia) فى جمهورية أفلاطون على لسان أحد الأفراد الذين وقعوا فريسة محاورات سقراط، حتى صارت تعنى طريقة معينة لاستدراج شخص ما حتى يصل إلى الاعتراف بجهله. وعند (أرسطو) كانت الكلمة تعنى (الاستخدام المراءوغ للغة)، ومن ثم كانت شكلا من أشكال البلاغة يمكن أن يندرج تحتها المدح فى صيغة الذم والذم فى صيغة المدح. وثمة تباين فى الأصل، بين عناية التصور الأفلاطونى بالمحاورة الخادعة، حينما كان يتقمص المحاور شخصية الساذج والغبى حتى يقيم الحجة على الإقناع وصولا لحقيقة معينة، إلى أن وقع التناقض بين الظاهر والخفى بتورية المقصد الحقيقى للكلام، ليكون ليس ثمة تورية إلا من خلال لون واحد يفهم على أساسه التصور؛ وعناية التصور الأرسطى التى توجهت نحو اللغة لتصبح شكلا من أشكال البلاغة، وهذا ما سوف يحمل التصور فيما بعد على شكل من أشكال (انحراف) اللغة، والبعد بين التصورين جلى واضح بين الموقف الاجتماعى وبلاغة اللغة.

ولم يكد يقع المصطلح فى الأدب الرومانى بلفظ (Irona) حتى صار دليلا على وجود مستويين لمعنى الألفاظ، أحدهما ظاهر والآخر خفى ويرمى إلى نوع من التورية.

ثم كان المصطلح فى الإنجليزية (Irony) فى أوائل القرن السادس عشر، ووجد سبيل العموم فى الاستعمال فى نهاية القرن الثامن عشر، إلى أن استقر على سبيل العناية بما يتشابه إلى حد كبير مع المفهوم الرومانى فى قول الإنسان عكس ما يعنيه، وفق مظهرين من مظاهر البلاغة هما (المبالغة) و(المخافضة)، ويتخذ الكتاب من الأولى سبيل النزوع إلى تعميق الفجوة بين الخفى والظاهر حينما تنتهى هذه المبالغة إلى نتيجة عكسية، وكذلك المخافضة، ومن هنا وقعت التورية كنمط بلاغى ضمن أساليب التعبير، وأصبحت (المفارقة) تعبيراً لغوياً بلاغياً يرتكز على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ فى أى من الأعمال الأدبية، كما تقول (نبيلة إبراهيم)، أما (محمد عنانى) فيوسع صدره لتلك التشعبات التى خرجت تصوراتها عن الصوت الدال، فيفصل بين التورية والسخرية، لتتصل الأولى بالأعمال الأدبية فى المعنى الموارى دائماً، بينما الثانية ترد إلى منشأها الفلسفى كنتيجة من نتائج إخفاء الحقيقة والإيحاء بنقيض الواقع^(٢٨).

أما فى العصر الحديث فقد انتهت (المفارقة) إلى أن أصبحت موقفاً ورؤية عالم يتخذها الأديب إزاء واقعه وقضاياها، وليس معنى كونها كلاماً يبدو فى غير مقصده الحقيقى، أو كلاماً يستخلص من المعنى؛ أن يكون فى ذلك احتواء للتصور؛ بل إن الأمر يتطلب لعبة لغوية ماهرة وذكية من طرفين هما الكاتب والقارئ معاً، وكأنها اتصال سرى بينهما^(٢٩)، يتحقق من خلال سياق الموقف.

ونتفق بذلك مع (سامية محرز) فى أن للمصطلح تاريخه الطويل الحافل بالتغيرات، تأكيداً على وقوعه فى دائرة تباين التواطؤ والشيوع فى صراع الحضارات بين التبعية والعصرية، وبعد رحلة مشابهة لرحلتنا مع المصطلح تصل إلى أن (المفارقة) أصبحت سمة من سمات العصر حتى كان لولا وجودها - كما يقول (موك Mucke) ما استطاع الإنسان معاشة واقعه وتقبل فكرة أن الكون لم يخلق من أجله بالذات. لقد أصبحت (المفارقة) موقفاً (استراتيجياً) لا يتحقق إلا بإدراك الفنان للتناقضات المحيطة به، ثم تحويلها إلى طاقة فعالة، وفى الوقت نفسه فإن روح العصر أصبحت تبسط على آلية التلقى وعياً مدركاً بفض شفرة الكاتب فى هذه المفارقة^(٣٠).

ويتبسط (الشنطى) فى التصور؛ ليصبح تعبيراً عن موقف على غير ما يستلزمه ذلك الموقف، أو حدوث ما لا يتوقع^(٣١)، غير أن (المفارقة) حينما تصير (رؤية عالم) فإن حدس القارئ يكون قطباً أساسياً فى غلق دائرة التواصل على

اعتبار ما لا يستلزمه الموقف أو حدوث ما لا يتوقع سمنا إبداعيا خالصا وآلية من آليات الإبداع المعاصرة التي تحقق هذه الرؤية.

ثم يستقر تصور عند (محمد عناني) ليرصد خمسة أنواع من تجلياته؛ ما هي في واقع الأمر سوى تصورات اتسقت وفق جدلية التواطؤ والشيوع بين التبعية والعصرية، ويقع الأول تحت المعنى المألوف، وهو الخاص بالتورية العامة في الصور الشعرية الموحية ببعض المعاني التراثية كي تنفيها عن الحاضر لتحال الدلالة إلى إحاء الكلمات بنقيض معناها وذلك ما يولد ما يسمى بالدهشة الشعرية، ولعل ذلك النصور يرد إلى التصور الأرسطي، حتى استله (تمام حسنان) معتبرا (المفارقة) فرعا على التوارد ويأتي الكلام فيها من جهة الكلام في المناسبة المعجمية بين كلمة وأخرى دون كلمة ثالثة، فحين يقال (صرخ اللون) فإنه ليس من المناسبة المعجمية في شيء، بينما قولنا (هذا لون صارخ) فهو من قبيل الانتقال من علاقة عرفية معجمية إلى علاقة فنية^(٣٢)، وكأن (المفارقة) وقعت على أحد أوجه (الانحراف)؛ وصولا إلى نوع آخر من أنواع الدهشة الشعرية التي اشترط فيها (عناني) تناس الصورة التراثية مع الصورة العصرية، وهذان تصوران مختلفان يردان إلى أصل فلسفي واحد.

أما النوع الثاني فهو ما يتولد من تصارع نغمتين في القصيدة ذاتها، وليس ثمة أصل فلسفي يمكن أن يرد إليه ذلك النوع، حال وقوعه على الخلط بين الجد والهزل؛ سوى التورية المصاحبة للاستخدام المراوغ للغة، وهي لا تنكشف إلا من خلال (رؤية العالم) عند الكاتب. أما النوع الثالث فهو ما يتولد من صراع الاضداد بين الصور الشعرية التي لا تقرر بل تخلق جوا من التوتر يفضي إلى الاحتمالات بدلا من الحقائق، وهذه أيضا (مفارقة) بلاغية ناجمة عن (رؤية عالم) بما يتسق مع منحى التصور في السياق المعاصر. بينما يأتي النوع الرابع معنيا بـ (الرمزية) (Symbolism) وما صاحبها من إشباع في (الحداثية) (Modernism)، بتوليد المفارقة مما يتوارى خلف الظواهر، حتى تعتمد هذه (المفارقة) اعتمادا شبه كامل على (الرمزية)، وليس الترميز هنا سوى أحد أدوات المفارقة الإنجازية، ولعل ما دفع (عناني) إلى تضمين ذلك النوع الإبداعى (المفارقة) هو ما للرمز الفنى من علاقة غير ظاهرة بين (الدال) و(المدلول) لا تعتمد القرينة، شأنه شأن (المفارقة) في احتوائها مستويين أحدهما ظاهر والآخر خفى، بيد أن ثمة فرقا جوهريا بين (الرمز الفنى) و(المفارقة) هو أن المدلول الرمزي يكون صورة ذهنية واحدة التقت

عليها الذاكرة العظمى، بينما المدلول فى (المفارقة) لابد وأن يقع على المزاوجة لتتأتى (المفارقة) فى الفصل بينهما، أو بين الظاهر والخفى المجرد، بين مرجعية اللفظ وسياق الموقف، بين الصورة الرمزية منفصلة ووضعها فى السياق الكلى. أما النوع الخامس فهو ما يرد إلى ما استقر عند (نبيلة إبراهيم) و(سامية محرز) على الموقف و(رؤية العالم) على إطلاقها، حيث تحمل (المفارقة) قدرا أكبر من السخرية يعتمد على الأنظمة والتراكيب البلاغية الحديثة وفق نظرة الكاتب أو الشاعر إلى الوجود، لتصبح نزعة لا تعترف بجدية وإنما تسخر من كل شئ^(٣٣).

وتعتمد (أمينة رشيد) من ذلك التصور الأخير للمفارقة ما يضع المصطلح موضعه من البلاغة الموضع ذاته من الفلسفة؛ فتصرفه إلى تجليات عناصر البلاغة كالمجاز والاستعارة والكناية اعتمادا على ما يشئ به الدال من مدلول يتناقض مع مدلوله الأساسى على سبيل الاستهجان أو السخرية، كأن تقول لسفيه (كم أنت ذكى)^(٣٤)، ولاشك أن هذا النمط من المفارقة بالرغم من اتكائه على فلسفة تصور شائع إلا أنه لا ينفك البتة عن الموقف أو السياق؛ وإلا أصبحت الجملة خالية تماما من اعتماد الإرجاء والاختلاف وحملت الجملة على معناها الحقيقى.

وتوávلا مع المنحى التطبيقى للتصور فى حقل النقد العربى نجد تجريدا شينا فشيئا عن الأصل؛ حتى أن (صلاح فضل) يطابق بين تصور هذه (المفارقة) و(المجاز) باشتراكهما فى عنصر القصدية حينما يعنى المتحدث بشئ ويقصد شيئا آخر، ثم يؤكد على ضرورة ارتقاء (المفارقة) وتجاوزها المستوى السطحى كما يقول (كيركجارد) بأن أسلوب المفارقة أسلوب متفوق ينظر إلى الأساليب العادية باستعلاء وترفع، ثم تصبح هذه المفارقة مطمحا فى غير حالة للاحتفال بدرجة أعلى من الشعرية^(٣٥) ويرد بذلك التصور إلى التوجه المعاصر المحمول على (رؤية العالم).

ثم يؤكد (محمد عبد المطلب) على كونها ظاهرة أساسية فى الطبيعة الإنسانية وغير الإنسانية؛ معتمدا أحد تجلياتها فى الثنائية الضدية التى استحوذت فى مداخلات النقد الجديدة على نظرية (البنوية) باعتبارها إحدى تجليات التصور المعاصر^(٣٦). ثم يبين فعالية ذلك التصور مرة أخرى من خلال وقوع الأصل عند (تمام حسان) فيعتمد الضدية وما تخلقه من توتر، غير أنها هنا ضدية حضور فى المقام الأول كمفارقة أسلوبية، تأكيدا على فعالية جدلية بين دالين ظاهرين لا كما

وقع الأمر في مفارقة (المدلول) في منحنى (الرمزية) عند (محمد عناني) ^(٣٧) . وفي ذلك اتكاء على أصل التصور الأرسطي .

بينما يأتي التصور لدى (إعتدال عثمان) في معالجتها (المفارقة) عند (أمل دنقل) معنيا بالتورية وفق ما تراءى لـ (عناني) في النوع الأول بمواجهة الصورة التراثية بأخرى عصرية تخلق جوا من المفارقة يتسق إلى حد كبير مع التصور حسبما وقع عند الرومان والإنجليز ^(٣٨) .

تحمل (المفارقة) - بناء على ذلك - على الموقف كما وقعت في أصل التصور اليوناني، وتحتل الإحالة إلى القصيدة، وفي الاستخدام المراءوغ للغة عند (أرسطو) توصل لأن تكون صورة بلاغية أو مجازية تعتمد انحراف اللغة سبيلا لتناقض الخفي والظاهر، وعلى الأصل ذاته تركز لتفعيل ضديّة الحضور في السياق لتصير مفارقة حضور بنيوي، وحتى إذا ما انصرف ذلك المدلول إلى المجرد أصلت لفعالية الأصل الروماني والإنجليزي بالتورية، حتى استطاعت أن تتجاوز هذه التورية جزئية التعبير إلى شمولية الرؤية، فيصبح النص كله مفارقة، أو أن تصبح رؤية عالم فتعتمد المعنى الموارى دائما من خلال الأنظمة والتراكيب البلاغية الحديثة فتشمل رمزية التناول وانحرافات اللغة وإحالات المجاز فتتطبع بها الكتابة في التوجهات الحديثة، وقد تصبح موقفا (استراتيجيا) يعتمد سبيل الاستهجان والسخرية في الكتابة الإبداعية . وكأن هذه (المفارقة) تتسق مع النظرية في مداخلات النقد الجديدة؛ وفق ما يترأى لكل من هذه النظريات، خاصة (البنويّة) و(العلاماتية) و(التفكيكية) .

هو إذن إلى حد ما إعمال لتصورات مختلفة للمصطلح، وقعت على تباينات التواطؤ والشيوع في صراع الحضارات المعرفي بين التبعية والعصرية، ولا نستطيع أن نرد أحد هذه التصورات على أبواب المداخلة؛ ما اعتمدت فلسفته على قدرها من التواطؤ والشيوع، بإزكاء روح التأصيل فيه، وعلى الرغم من تجريد المصطلح للفعالية في المنحنى المعاصر إلا أنه في المنحنى ذاته كان هناك إعمال للتصور بالاتكاء على الأصول القديمة له . وتبقى القضية، كما وقعت على مثالها الأول (الأسطورة)، على حالها من التجاوب مادام هناك ذلك القدر المشترك الذي تلتقى عليه كل هذه التصورات .

- سياق الموقف : Context of situation

ربما كان ذلك المصطلح أقل تمثلاً للقضية من سابقه، وربما يرجع ذلك إلى أن الصراع الحضارى بين التبعية والعصرية كان مجسوماً من البداية لصالح التصور؛ على الرغم من اختلاف الصوت الدال في التراث العربى عنه فى (علم الأنثروبولوجيا) والذي كان منبع المصطلح فى التوجه الحديث، وانقطع سبيله بالطبع عن ذلك الجذر العربى لدى (برونسلمالينوسكى Bronislaw Malinowski) (١٨٨٤ - ١٩٤٢) (٣٩).

ويبدو أن الترجمة الحرفية دون السياقية والمعرفية، كما سبقت الإشارة، وكما يؤكد عليها (شكرى عياد) (٤٠)، قد احتفلت بالمصطلح فى سياقه الحديث أكثر مما وقع فى الأصل العربى وكان المصطلح محدث منبت الجذر؛ إلا ما وقع عند (تمام حسان) الذى تبناه فى وعى متصل بين القديم والحديث، وظل على رعايته له كذلك حتى استقر التصور فى حوزته على المواءمة النسبية بين التصورين العربى والأجنبى، وإن كان أمر تجاوز هذه النسبية إلى الطلاقة لما يزل قابلاً للجدل.

وفى بحثه عن المعنى الاجتماعى الداللى يفصل (حسان) بداية بين فكرة (المقال Speechvent) وفكرة (المقام Context of Situation)، وكان التصور يقع من البداية على الواقعة الاجتماعية دون الواقعة النصية، غير أنه يؤكد على أن علماء البلاغة العربية قد ربطوا بين الفكرتين من خلال قولهم "لكل مقام مقال"، و"لكل كلمة مع صاحبها مقام" (٤١).

وكان التصور قد شاع واستقر فى الحقل المعرفى للنقد العربى القديم عند (القزوينى) خاصة، على أن (مقتضى الحال) يختلف عن مقامات الكلام، فمقام التذكير يختلف عن مقام التعريف، ومقام الإطلاق يباين مقام التقييد، ومقام التقديم يباين مقام التأخير، وهكذا، وهذه المقامات هى أطر عامة ومجردة وساكنة لها مقتضياتها التى يوزن بها السلوك الحى، ومن ثم يصبح (المقام) عند البلاغيين سكونى، أما المتحرك فهو السلوك اليومى الفرد بما ينصرف إلى الموقف الاجتماعى الذى يشمل كلا من المتكلم والسامع ويعنى بمقتضى الحال (٤٢).

بينما حين يعرض (حسان) للمصطلح الحديث (سياق الموقف Context of Situation) فإنه يقابله ذات مرة بـ (المقام)، وذات أخرى بـ (الماجريات) (٤٣)، ليقابل الصوت الدال الأجنبى بذلك ثلاثة أصوات دالة عند (حسان) هى مقتضى الحال، والمقام، والماجريات، ويبدو أن الأمر لما يزل مضطرباً لديه؛ حتى أنه يقول "أجد لفظ (المقام) أصلح ما أعبر به عما أفهمه من المصطلح الحديث

Context of situation الذى يستعمله اللسانيون المحدثون^(٤٤)، ثم يعود ليقول فى موضع آخر بالفصل بين (مقتضى الحال) و(المقام)، باعتبار (مقتضى الحال) فكرة معيارية لأنها هى التى بحسبها يصاغ الكلام، بينما (المقام) إطار نوعى وليس واقعة عملية، "ولهذا يختلف المقام عما يعرف فى علم الأسلوب باسم سياق الموقف Context of Situation؛ وهو يتكون من جملة عناصر واقعية مترامنة، أحدها واقعة (المقال) . فالفرق بين المقام وسياق الموقف أن المقال منفصل عن المقام ويقال بحسبه؛ إذ لكل مقام مقال، ولكن المقال جزء لا يتجزأ من سياق الموقف . ومع هذا لست أظن البلاغيين يحجمون عن إطلاق لفظ (المقام) ليدلوا على واقعة تصادفهم لأنها من نوع مقام ما . فمناط التباين إذن بين ما يقصده البلاغيون بمفهوم (مقتضى الحال) وما يعنيه علم الأسلوب بمصطلح (سياق الموقف) هو فرق ما بين السكون والحركة، أو بين المعيار والتطبيق، أو بين النمط السلوكى والسلوك نفسه^(٤٥) .

والواقع أن الأمر يتطلب حسما بدرجة أشد فى مسألة فصل تداخل الأصوات الدالة والتصورات بينها وبين بعضها بعضا، فمقتضى الحال يقع فى الأصل على شمول واقعتى (المقام) و(المقال) استنادا لقولهم "لكل مقام مقال"، ليمثل (المقام) الواقعة الاجتماعية أو الموقف بينما (المقال) يمثل الواقعة النصية أو السياق، وكلاهما كيان واحد، وإلا ما كان معيارا كما يشير (تمام حسان)، لذلك تستوجب آلية التطبيق ما يقع فى إطار التنظير أو الترميز المعيارى من حتمية الربط بينهما، ومن ثم إذا وقعت المقابلة مع الصوت الدال الأجنبى فإنها ترفض هى الأخرى كل سبل الفصل بين عمومية (مقتضى الحال) وخصوصية (المقام) و(المقال)، وتقع الخصوصية على الجزئية التى لا ترقى إلى وقوع المصطلح على حد الجمع حين مقابلتها بـ (سياق الموقف) الذى قد يتسع ليقابل (مقتضى الحال) باشماله واقعتى المقام والمقال معا؛ لا أن يرادف (المقام) وحسب .

ولو انتقلنا إلى الإجراء التطبيقي عند (تمام حسان)؛ لوجدناه يجلى ذلك بشكل أكثر قدرة على احتواء التصور حين يقول "وحسبنا دليلا على صحة ما نزع من قوله ﷺ "وهل يكب الناس فى النار على مناخرهم يوم القيامة إلا حصائد ألسنتهم"، فالموقف موقف استهجان للغو، وتحذير من مغبة الانزلاق إلى ممارسته . ومن هنا جاء الاختيار مبني على الأسباب الآتية : كلمة (الأنف) مألوفة، والإلف يذهب بالطاقة التعبيرية للكلمة؛ أما (المناخر) فلا تشير كلمة (المناخر) إلى داخل الأنف

... أما الأنف فهو جزء من ظاهر الوجه وحسنه يضيف إلى جمال الوجه حسنا .
تقدم لفظ (يكب) يتطلب ضمنية كالمناخر تنافى معنى التكريم . يوحى مخرج الخاء
من لفظ المناخر بأن هذا العضو أداة للتشخير؛ وهو صوت كريه أيضا...^(٤٦)،
وكان الموقف استوجب أن يوقع قول الكريه (اللغو)؛ بكريهه ما يقود الإنسان
(المناخر)؛ في مصير أشد كراهية (النار) . فالمقام واقعة اجتماعية كريهة، والمقال
يتواءم على المستوى الدلالي مع الطاقة التعبيرية بكريهه الإيحاء؛ وما ذلك إلا
السياق، ولكنه سياق خاص في إطار موقف خاص، يختلف بالتأكيد عن السياق
المطلق للنص الذي يضعه في جنسه، وهو هنا (الحديث النبوي الشريف)، ومن ثم
فإن الفصل في التصور بين المقام والمقال كالفصل بين خيوط غزل واحد حال ما
كان ذلك الغزل هو (مقتضى الحال) كصوت دال عربى يتواءم تصوره مع ما وقع
من Context of situation على سياق الموقف .

وكذلك يقع التصور عند (صلاح فضل) فيقابل لديه سياق الموقف مع
مقتضى الحال، جامعا بين التعبير في شكل إجرائي وما يتصل به أو يقال بحسبه
مردودا إلى العملية الاجتماعية المعقدة باشتمالها الملابس الشخصية والاجتماعية
واللغوية والأدبية و(الأيدولوجية) التى كتب فيها النص^(٤٧) . غير أنه يضيف إليها
مفهوما تفسيريا بغية إجلاء التصور المصطلحي فيأتى بما وقع عند البعض من
اعتبار (سياق الموقف) هو (موقعة السياق الثقافى للنص)، وإن كان فى ذلك خروج
عن الصياغة المصطلحية الحاذقة التى تقع على (سياق الموقف) فى احتوائه
مقتضى الحال بواقعتى المقام والمقال؛ بينما (السياق الثقافى) قد يفلت من أسر
حدود التصور ليقع على شمولية تتجاوز مقال (سياق الموقف) إلى المقال النص،
ليتماهى عند حدود (رؤية العالم) أو تجليات (التناصية) كنظرية ومنهج تطبيقي .

ليس ثمة مداهنة إذن فى وقوع الحد الجامع المانع للتصور على اتساق بين
التصور العربى القديم والتصور الغربى الحديث فى احتواء واقعتى (المقام)
و(المقال) لتعنى الأولى بالموقف الذى يقال بحسبه الكلام بينما تعنى الثانية بالكلام
الذى يقال بحسب موقف معين ولا سبيل للفصل بينهما .

وإذا استقر التصور على هذا الأساس عند العرب؛ فإن (ديفيد كريستال)
يؤكد ذلك فى منحى التصور الحديث أيضا حين يعتبر (سياق الموقف) مصطلحا
محددا فى النظرية اللغوية، ويرى فى التصور تعددية المعنى كظاهرة ترتبط
أوجهها من ناحية بملامح العالم الخارجى ومن الناحية الأخرى بالمستويات المختلفة

للتحليل اللغوي، الصوتية، والنحوية، والدلالية، وكلها تعتبر متصلة ببعضها بعضا في تحليل أحد الألفاظ على هذه المستويات^(٤٨).

ولعل المثال التطبيقي الذي وقع عند (تمام حسان) كان خير مثال على ذلك. على أن يبقى سياق النص Context معنيا بنواحيه المحددة للنص ككل مقاربة أو مجاورة للوحدة مركز الاهتمام، ليتقرر على أساسه وحدة الصوت أو اللفظ جزئيا أو كليا، ولو فرض أن السياق بهذه الطريقة يشار إليه بالسياقية Contextualisation فالألفاظ لها معنى فقط عندما نراها في السياق كما يقول (كريستال)^(٤٩).

ينحصر بعد ذلك الصراع الحضاري بين التبعية والعصرية في وصل فعاليات التواطؤ والشيوع بين الجذر العربي والفرع الأجنبي، ويمكن أن يشرع بترجمة سياقية لمصطلح Context of Situation بمقتضى الحال؛ لولا أن اتساق لغة العلم مع شفرة التوجه الحديث تتجاوب بشكل أشد فعالية مع (سياق الموقف)، بالرغم من وقوع التوجهين القديم العربي والحديث الأجنبي على تصور أوحده، وذلك احتراماً لتجلى دلالة النظرية المعنى بها المصطلح في سياق معرفي جديد يحقق طموحات الألسنية، وحسب الصوت الدال القديم مساهمته في تجلية التصور بشكل لايزعزع ثقتنا في أنفسنا قدر ما يمنحنا من قدرة على تجاوز الموقف التعسفي، إزاء الصراع الحضاري في ملاسات التواطؤ والشيوع.

طفقت القضية تخصف على نفسها من أوراق علمية النقد، لتواري سواة التعددية التصورية لمواربات التواطؤ والشيوع، التي سلكت سبيلا مشروعة لمعيارية النظرية العامة للمصطلح، كما وقع في مصطلح (الأسطورة)، واجترحت فاعلية الزمن الأصل التصوري بين التبعية والعصرية في مصطلح (المفارقة)، بينما كان الصراع الحضاري محسوما بشكل أكبر لصالح علمية النقد في مصطلح (سياق الموقف)، لتتجاوب القضية بذلك مع فروضات نظرية المصطلح النقدي باعتمادها الأصل الجدلي ضمن الأصول الفعالة التي بدا أعمالها في منحى الوصول إلى تجلية قضايا المصطلح، وليس ثمة مشكلة لاحت لها، مادمنّا نتمثل الطريق الصحيح للوصول إلى بؤرة التفجير؛ علنا ندرك مدى خطورة مسها، فنحاول ما استطعنا تجنبها ماسمحت خصوصية الحقل المعرفي للنقد الأدبي بذلك.

ثانيا : المصطلح بين الرفض والقبول الحدثة، قصيدة النثر

انطلاقا من اعتماد آلية التواطؤ والشيوع فى أصلها الجدلى على قدر كبير من الذاتية، التى تتجاوز ذات الفرد إلى المجتمع، فالذات القومية بكل ما تحمل من معطيات أصولية صادقة؛ وأخرى قد لا تتجو من شبهة شعوبية؛ فإن هذه الذات تصبح قاب قوسين أو أدنى، من الوقوع فى مخاتلة الاختيار، بين الكحل وذر الغبار . وهى فى حرصها الدءوب على تبنى خصوصيتها بين الذوات الأخرى، قد ترى الدنيا من حولها جامدة، على ما وقعت عليه، وهى تمرمر السحاب، وكأنها الأم التى خشيت على طفلها غرقا، فغلقت عليه الأبواب، حتى غرقت أنفاسه فى إناء الشراب . والأمم القوية حقا هى التى تستطيع أن تواجه فتستحدث؛ لا أن تواجه فتتخلق على نفسها . والنفس العدوانية المريضة تفترض كل الدنيا أعداء لها، أما النفس القوية المطمئنة فهى ما استقرت ورسخت جذورها على أصولها؛ تعى الصراع الأبدى بين الخير والشر، فتأخذ - دون أن تنزوى عن العالم - ما اتسق مع منطق الفكر والعقل، وتلفظ ماسواه لفظ القوى القادر؛ لا الضعيف الرائب، رفض الحديد المطاوع للكسر؛ لا للتشكل، وتلك هى قوة الشعوب الحقيقية، التى تتجاوب مع التطور بما لا ينقص من قوتها، بل يضيف إليها سمما مطاوعا لمقتضيات العصر، والسير قدما إلى الأمام، فى سباق الإدراك الفكرى والعلمى الذى أصبحت حياة الأمم قيده . ونحن إذ نشكر الأمم التى أصبحت فى استطاعتها أن تبديد أمما أخرى ولم تفعل؛ فإن علينا أن نستيقظ من غفوتنا ونذكر أن السيوف والدروع لم تعد صالحة لحماية أصولنا ومقدساتنا، تلك التى يزايد عليها بعضهم لعزلتنا عن العالم، وهى من كل ذلك براء .

علينا إذن أن نواجه ونعرف، ثم ننتج معرفتنا التى تتفاعل مع معرفة الآخرين، وعلينا أن نكون أكثر مرونة فى احتواء منظومة العصر، وفيما استطاع أن يفعله الآخرون بعطاء الربوبية، ولا يتسلل إلينا الشك فى أن عطاء الألوهية هو أشد إغداقا وأعظم نفعا؛ ما استنارت عقولنا واستطاعت أن تستل ذلك الخيط الحريرى الفاصل بين الشك واليقين؛ فى أن إعمار الدنيا آية من آيات الله فى خلقه، التى يجليها من أمن بالآخرة واستمسك بالعروة الوثقى، وأياما كانت السبل التى وصل بها الآخرون لأن أصبحوا أشد منا بأسا وأكثر قوة؛ فإن لنا أن نتحاور ونتفاعل معهم، استنادا لإعمال العقل والمنطق والعلم، وهى نعم عظمى وهبنا الله

إياها لتعمل وتجتهد وتعلو، لا لتتجمد وتخمد وتتردى بنا، إنها إذن تلك القوى الكامنة فينا دونما ندري، تسوقنا إلى ما شأنت أن تقف موقفاً ما، بالسلب أو الإيجاب إزاء أى توجه فكرى لما استقر وشاع، ورسخت عليه الأقدام، إنها الذات العاقلة ظاهرياً التى يصبح لها حق الرفض أو القبول.

ومن قريب أو بعيد فإن مسألة رفض التجاوب مع مصطلح ما، بما شاع خطأ أو صواباً؛ سوف تتعكس بأى حال من الأحوال على احتواء التصور ومناقشته وترسيخ مفاهيمه، على عكس ما إذا كان له نصيب من القبول، فيدخل مدخلاً مشروعاً إلى ساحة التداول، دون زيف أو تشويه، ولعل مصطلح (الحدائثة) كان أشد تمثلاً لهذه القضية بوقوعه فى تلك المنطقة الأشد اضطراباً من (مثلاً برمودا) فى محيط التواطؤ والشيوع. ثم يأتى مصطلح (قصيدة النثر) بشدة أقل. والفرق الأعظم بين المصطلحين أن الأول شغل معترك التداول والشيوع بتعارضه - فى نظر بعضهم - مع الموروث الأصولى الدينى، أما الثانى فوقع - فى نظر بعضهم - أيضاً - مناهضاً للموروث الأصولى الثقافى، والذى له قدسيته أيضاً، وإن كانت بالطبع أقل قدراً من الأولى، وهكذا الماضى، سيظل دائماً وأبداً مقدساً؛ بالرغم من انتهاك المحدث الدائم له، إلى أن نستطيع خلق حاضر أشد قوة منه، وعندها سوف يكون حاضراً مقدساً، كما هو واقع الآن عند من صنعوه.

- الحدائثة والحدائثة : Modernity and Modernism :

لا يختلف الأمر كثيراً فى الدخول إلى مصطلح (الحدائثة) عن الدخول فى منطقة (الربع الخالى)، حيث بحار الرمال التى تبتلع كل من يطأها، إلا أننا سوف نحاول ما أمكن التعلق فى خيوط الأصول، حال مسحنا التصورى لذلك المصطلح، فنركن بداية إلى عدة ضرائر للفصل قبل النزوع إلى تجلية تباينات التواطؤ والشيوع، والتى سوف تتكشف لنا طبقة عن طبقة حتى نصل إلى الجوهر ونُدرك أبعاد الأعراض. وتتقرر أحوال الضرائر هذه فى الفصل بين (الحدائثة) و(الحدائثة)، و(الحدائثة) العربية و(الحدائثة) الغربية، و(الحدائثة) و(الجدّة) و(المعاصرة)، ثم ما يترتب على كل ذلك من تباينات للتواطؤ والشيوع بين الرفض والقبول، أو بين ما هو كائن وما يجب أن يكون، وكذلك مداخلات (ما بعد الحدائثة) التى تؤكد أحد تصورات الصوت الدال الواقعة على المذهبية، بينما يتجلى آخر فى حوزة الحضارة العربية، ويرد ثالث إلى بعد زمنى فى الحضارة الغربية، وأخير

لما يزل على حاله من الاضطراب بين الزمنية والقيمة المعيارية فى مواجهة الأصوات الدالة، (الجدّة)، و(المعاصرة) .

(الحدثاءة) إذن دال واحد يشير إلى مدلولات أو تصورات متعددة، وقعت فى تباينات التواطؤ والشيوع على تعددية تصويرية تنشط كلها فى المجال المصطلحي . وقد يؤخذ بذلك الصوت الدال مأخذ المشترك اللفظي وكأنه إشارة لغوية، ويطلق أحيانا كدال على مقولة ذهنية، وقد يصبح شعارا بقصد دعائي، أو يأتى بغرض الإبهام وقصد الإلغاز، وقد يكون حكما معياريا^(٥٠)، وذلك نتاج طبيعي لشائكية المصطلح فى المعتكك البيئى والثقافى للتواطؤ والشيوع بين الرفض والقبول، حتى كانت هذه التعددية بشكلها المفزع ردا إلى الإفراط فى حضور الدال بعد أن استنفدت طاقته التعبيرية فى أجواء شتى دون الوقوع على تصور أوحد .

والأمر بداية يستوجب الفصل بين دالين غربيين تم نقلهما إلى العربية بصوت دال واحد هو (الحدثاءة) فى مقابل Modernity, Modernism، وبالرغم من اتساق الصورة الأولى مع المصدر الصناعى، شأنه شأن المذاهب الأدبية والنظريات النقدية؛ إلا أن أحدا لم يقل بترجمته إلى (الحدثائية)؛ سوى ما أثلج صدرى به (كمال أبو ديب)^(٥١)، حينما وقع الأمر فى خاطرى أولا، غير أنه إزاء معالجته التصور لم يحفل بأهمية ما أشار إليه، حتى صار على حاله فى استخدام الصوت الدال (الحدثاءة) وهو معنى بتجلية التصور الواقع على المذهبية الفلسفية شأنه شأن الآخرين، ولو ألح على ذلك من البداية لكان فى إمكاننا تجنب قدرا لا بأس به من الاضطراب الذى انتاب التصور .

إنها (الحدثائية Modernism)، تلك التى استرقها الصوت الدال (الحدثاءة) كمذهب فلسفى أدبى وفنى جاء من حقل الفنون التشكيلية، ويقول عنه (تيرى إيجلتون) إنه يعبر عن الحركات والأعمال الفنية المرتبطة بـ (الحدثاءة) فى مجالات الثقافة وعلم الجمال، أما (الحدثاءة Modernity) فهى أعم وتستخدم عادة فى مجال النظرية الاجتماعية^(٥٢) .

على هذا الأساس يمكننا أن نعرض لأحد التصورات المصطلحية لمصطلح (الحدثاءة) وهو معنى بالحدثائية، بعدما تخلى (أبو ديب) - بالرغم من قناعته - عن الصوت الدال المعيارى، ليقع الأمر ذاته مع بيبة أشد عند (محمد عنانى) حينما نقل مصطلح (Modernism) بالصوت الدال المعرب (مورنية) واحتفظ به حال التأصيل للتصور، وفصل بذلك فصلا محوريا بينه وبين الحدثاءة العربية، واعتبرها

ورد الحدثاء الأوحد، ليهمل بذلك (الحدثاء Modernity) الغرباء وكأنه لا وجود لها، ويرد (عنائى) منشأ المصطلح الأوربى Modernism إلى مجال الفنون التشكيلية أيضا - على خلاف الحدثاء Modernity التى جاءت من حقل العلوم الاجتماعية - ويؤكد (عنائى) على أن جوهر هذه (الحدثاء) كان فى تلك الفنون أصلا حتى تطورت من خلالها وأصبحت ثورة على محاكاة الطبيعة إلى أن جردها الفنان ويعيد تشكيلها، ومن ثم لم يكن مستغربا علينا ما استغربه (عنائى) عند (جابر عصفور) باشماله معطيات (الحدثاء Modernity) بعض الدلالات الاجتماعية والنفسية والسياسية وربطها بالأصول والجذور والدوافع لا بالظواهر والملامح، انطلاقا من فعالية التصور فى مجال النظرية الاجتماعية، لا فى ورد الفنون التشكيلية الذى أتى بـ (الحدثاء) وتوقف عنده (عنائى) (٥٣).

ويعترف (كودن) باتساع حركة التصور المصطلحى منذ نهاية القرن التاسع عشر، فيشير إلى البعد التجاوزى للحركات الجديدة حتى تقع فيها (السريالية)، بينما (الحدثاء) عنده تبين الانفصال عن القواعد المعروفة والتقاليد والعرف، بوسائل جديدة تتطلع إلى مكانة الإنسان ووظيفته الكونية وكثير من التجارب فى الشكل والأسلوب (٥٤).

وكانه لم يقل بـ (الحدثاء) انما قال بـ (الحدثاء) باعتبارها قرينة (الجدة) فيقع على بعدها الزمنى المطلق الذى يواكب أى خروج عن المؤلف العرفى والتقليدى، دون استحداث معيارية جديدة يتسق معها ذلك الخروج، شأنه فى ذلك شأن ما وقع لدى (يورجن هابرماس) (٥٥).

أما (تيرى إيجلتون) فبالرغم من ترجمة (أحمد حسان) مصطلحه بـ (الحدثاء) فتصوره - فى جله - معنى بمذهب فلسفى يعضد مقولة النظرية الفنية والفلسفية، ليعنى وعيا ذاتيا متقلا بالاحتمالات، مثيرا فى حدته باللحظة التاريخية الخاصة بالمرء، متشككا فى نفسه ومغبطها فى أن واحد، وعيا قلقا وظافرا معا، إنها توحى بكبح وإنكار التاريخ فى صدمة الحاضر العنيفة، إنها حاضرا بطريقة فريدة، ومستقبل رهن توجيه ذلك الحاضر المرجأ، إنها المستقبل الذى نطمح إليه، إنها اللحظة الدقيقة فى إعادة تقييم الزمن ذاته، إنها حس بتحول مرحلى فى نفس معنى وشرط الزمنية، وانقطاع كفى فى أساليبنا الأيديولوجية للتاريخ المعاش (٥٦).

ويعرج (محمد عنائى) مرة أخرى على (الحدثاء) بما يتسق مع (تيرى إيجلتون) فيشير إلى رفض أصحاب هذا المذهب الواقعية، أو علاقة أعمالهم

بالمحاكاة أو إعادة التشكيل، وهم مناقضون أيضاً للرومانسية خاصة رؤيتها التشاؤمية والميل إلى تجزئ (رؤية العالم)، والتشكيك في التقدم العلمي والتكنولوجي، وهم يقولون بمبدأ النسبية - كما أشار إيجلتون - وينعون التمزق والتخبط ويطمحون إلى التكامل والنهج السوي، ثم هم على الجملة يرفضون المحاكاة ويفضلون الإحالة إلى الذات، وتعلو لديهم نبرة السخرية مقترنة بأحوال (المفارقة)، ورفض الوحدة العضوية، وإحلال مبدأ المواجهة مع القارئ وإثارته واستفزازه، ورفض فكرة الحكمة، ورفض سلطة المعنى، وعبثية محاولة فهم العالم التي دفعتهم إلى السخرية منه أو من التباكي عليه^(٥٧).

شأنه شأن المذاهب الإبداعية إذن، له تفرده في (رؤية العالم) أياما كانت هذه الرؤية، كما أن له توجهه الفلسفي؛ سواء علينا قبلنا أم رفضنا، وله مصادره المعرفية التي تنقطع عن المؤلف وتطمح إلى لغة بكر، وكون الفن خلقا لواقع جديد فهو بحاجة دائمة إلى الاكتتاه والكشف، إنه عالم يرفض الإنجاز والقرار والوصول إلى الحلم الرومانسي القديم، بالرغم من إيمانه بإمكانية الوصول، فتتمثل بذلك (الحداثية) توترها من أجل أن تكون لحركتها غاية، تبقى على قلقها، رافضة الوصول أو النهاية؛ إخلاصا لذاتها التي تربأ بنفسها عن الوصول إلى صيغة جاهزة متشكلة متحولة إلى القواعد التي تولد إمكانية السلطة، أو التي تسوغ وجودها، إنها التعبير الأسمى عن نزوع الإنسان إلى رفض السلطة^(٥٨).

إنها وعي للذات في الزمن، ثم وعي بعلاقة ذلك الزمن بالماضي، ليصبح وعيها وعيا ضديا مرجأ، يحمل على التغيير بوصف الزمن حركة إلى الأمام محمولا على التوتر الذي لا يستقر إلا بطرح التساؤل دون الوصول إلى إجابات نهائية وإلا توقفت حركة هذا الزمن^(٥٩).

إنها - اتساقا مع ذلك - توشك أن تصبح نظرية، تعكس معارضة جدلية ثلاثية الأبعاد، معارضة التراث معارضة إيجابية لا سلبية، وهي لا تضحى بسبه إلا من أجل حاضر أشد إيمانا بالحراك الزمني للحظة التوتر، ثم معارضة الثقافة البرجوازية بمبادئها العقلانية والنفعية، ثم تصورها لفكرة التقدم بمعارضة ذاتها كتقليد، فتبقى على توترها دون أدنى سلطة لها، لتصبح ثورة أبدية في تطلعها المستمر إلى قيم جديدة، وأساليب تعبيرية متجددة، وكما يقول (هاو) عليها أن تناضل من أجل ألا تنتصر، ليغدو من الطبيعي الوقوع على مضمون يرفض الغرض أو الدور الاجتماعي للأدب، فتأكد بذلك فردية الإنسان، وإحساسه

الداخلي، واعتبار وعيه الذاتى لا الواقع الخارجى بؤرة الارتكاز الإبداعى فتولد الإحساس الحاد بالاغتراب والوحدة والمعاناة^(٦٠).

وعلى المستوى التقنى خلفت (الحداثية) فى الصياغة "القدرة على خلق وظيفة جديدة فى اللغة هى وظيفة (ما وراء الإبداع) يكون مدارها أدبية الخطاب النقدى حيث يفحص الأدب نقداً فيصاغ النقد بما هو من لغة الأدب، وتلك هى طاقة المعاودة بما يفضى إلى تنضيد الوظيفية بلاحد عددى ... وباللغة تتحت نصاً هو مقام على البنية الشعرية ثم تشتق من اللغة خطاباً تتحدث به عن إبداعية النص ولكن قد تتحت من جهاز اللغة بنية تكون (نصاً) تتحدث به عن (النص)، وليس من حائل بينك وبين اللغة إذا ما قصدت إلى مسلك التوالد"^(٦١). لقد غدت (الحداثية) إثراءً نقدياً أكثر مما هى ثراءً إبداعى أول.

وأخيراً تقع (الحداثية) عند (شكرى عياد) طارحة هذه القيمة الفنية الثرية، ولكنها - كما يرى - غير مقصورة عليها، حتى يتنبأ لها (عياد) بأن سوف تقتل نفسها عندما ترسخ أقدامها، وتصير قواعدها المتعارفة عند القراء والكتاب تقليداً يشيع بين كتابها وجمهورها اليأس، وتصبح نهاية لمذهب إزاء مذهب آخر استناداً لأن جميع عصور الأدب شهدت (حادثة) من نوع ما^(٦٢). وهذا صحيح؛ غير أنها لم تشهد (حادثة)، وهناك فرق جوهري بين المصطلحين فى اشتغال الثانى أبعاداً فلسفية محددة أهمها هو ألا تركز (الحداثية) إلى تقليد إلا إذا كان متجدداً، بينما الأول يقع ضمن ما يقع على مداخله التجلى التاريخى الذى صاحب التغيرات فى كل العصور، ثم إلى ما صار إليه كنتيجة طبيعية للتوجه المذهبى العصرى الأخير، الذى انطبعت به إلى حد كبير، حادثة عصرنا هذا، حتى أصبحت حساسية فنية ورؤية عالم. وقد تصدق مقولة (عياد) بالرغم من ذلك على جل معطيات (الحداثية) لا (الحداثة).

ذلك ما يسوقنا بدوره لتجلية التصور من خلال مفهوم (الحداثة) المطلق، مقترنا بالبعد الزمنى فى كل العصور، كمنهج للتناول لا كمذهب إبداعى خاص؛ تحكمه (النظرية) التى لها فروضاتها الخاصة؛ لتحكم التوجه التقنى بما يخالف الفروضات العامة لتصور المصطلح التاريخى المتغير وفق توجهات كل عصر على حدة؛ وبما أفضى أيضاً إلى تمثل حادثة جديدة تحدوها حساسية فنية خاصة؛ ورؤية عالم مختلفة؛ يمكن أن تتفصل بتصورها فى بيئة الحضارة الغربية عنها فى تراثنا العربى، وبالتالي ما أفضت إليه من تصور فى واقعنا المعاصر، ذلك ما

يمكن أن يقع على شطر أشد فصلا حال اتكساء الحداثة الغربية على الجدة و(البدعة)، في حين أن الحداثة الغربية أصبحت قيد تلك الحساسية الخاصة التي أسلمتها إياها نظرية (الحداثة)، ولعله كان في ذلك الارتياح لشيوع استخدام الصوت الدال (الحداثة) لاشتمال التصورين المذهبي والمطلق الذي تلاه في التوجه الأوربي؛ بالرغم من وقوع الضبابية واضطراب التصورات في الصراع الحضاري والزمني والجدلي حتى وقعت تباينات التواطؤ والشيوع.

ينهض الفصل إذن بين (الحداثة) و(الجدة) و(المعاصرة) على تنقية تصور مصطلح (الحداثة) في منحاه الأوربي، ليصبح في حكم المؤكد أن (الحداثة) ليست قرينا لـ (الجدة) أو (المعاصرة)، فإذا كان الجديد والمعاصر يشيران إلى الزمن؛ فإن (الحداثة) تغدو تعبيرا قيميا يحمل حساسية ما، بمعنى أنها لا تنتهي ولا يتجاوزها الزمن، بل تدور حول الزمنية وحسب ضمن محاور أخرى، وتصبح قيمة لا تاريخية؛ غير مستلبة للتاريخ، ولكنها مرتبطة به في اقتحامها لحدوده، وكأنها ثابتة ومتحركة في الآن ذاته، ولا تنتهك التقاليد من أجل تقاليد جديدة ولكن من أجل تقاليد متجددة لا تنتهي. وتلك هي النتيجة الطبيعية التي انطبعت بها الحساسية الجديدة لـ (الحداثة) عن (الحداثة) (٦٣).

كما أن (الحداثة) الأوربية تتجاوز الجدة، وإن كانت إحدى مظاهرها، وذلك بانحصار الجديد في الاختلاف الذي لا يخضع لمعايير، حتى وإن ساهم في معايير جديدة؛ لا تشير إلى (الحداثة) إلا بعد أن تستقر على رؤيتها للعالم (٦٤).

وينحصر بذلك التصور الأوربي لمصطلح (الحداثة) فيما أفضى إلى حساسية جديدة لرؤية العالم، ولدتها (الحداثة) كمذهب شتم كنظرية تفصل بين (الحداثة) و(الجدة) وكذلك بينها وبين (العصرية)، ليتجرد المصطلح ويصبح وصفا للحالة أو الوضع الذي تمخضت عنه هذه الحركة المذهبية، وتعطى إحساسا بتغير العصر والبيئة المحيطة بالمبدع (٦٥)، وهذا التغير هو ما يدفع بالقول بالعصرية كمعيار فني غير زمني، لا يصبح (حداثة) إلا فيما يتجرد إلى كنهه النظرية، ولأن هذه (المعاصرة) تحوطها شبهة التداخل الزمني؛ فإن القيمة الفنية المعيارية تتجلى بشكل أنقى كتصور إزاء الصوت الدال (الحداثة).

ولم يأت التصور وفق هذا التوجه في المنحى الأوربي على طلاوته وجلائه المطلقين، بل إن ثمة مداخلة بينه وبين ما وقع من تصور سابق للحركة المذهبية، حال انطلاق الصوت الدال الأول من حقل الفنون التشكيلية، وقبل أن

يستقر أمره عند من ناصره بالتوجه المذهبي، كانت له هويته عند من أطلق عليهم (المحدثون)، وهم فريق من الكتاب الفرنسيين اشتركوا فيما عرّف بالنزاع بين القدامى والمحدثين (١٦٨٧ - ١٧١٤)، وكانوا يدافعون عن ضرورة التجديد في الصيغ والموضوعات الأدبية وعدم الالتزام - في مناهضة الكلاسيكية - بمحاكاة القدامى من الإغريق والرومان^(٦٦). لنجد (الحداثة) قبل أن تأتي (الحداثة) داخل مجموعة من النصوص والوثائق التي تحمل بصمة عصرها^(٦٧).

ذلك هو التصور الذي ينتمي إلى الجذور العربية، ومن ثم فإن الفصل بين (الحداثة) و(الجدّة) و(المعاصرة) يتسع لأن يشمل (الحداثة) بجذورها العربية ورؤيتها للعالم إضافة إلى تجليها وفق حساسية المذهب في خصوصيتها ومنحى التغير في عموميتها، وتظل (الجدّة) على عدم انضوائها على تحول جذري بالضرورة، وقد لا تحمل بعدا تصوريا يتصل برؤية العالم في جل أحوالها، أو قد تكون مسخا أو تكرارا هامشيا، أما (المعاصرة) فقد تصبح وعاء زمنيا حاملا للتغير المعاش لا يتجاوزه إلى قيمة معيارية لروح العصر؛ حتى ولو كانت مقولة فنية، في الوقت الذي تقوم فيه (الحداثة) باختيار واع متجاوز^(٦٨).

وهذا الاختيار على إطلاقه يؤكد فكرة انتماء التصور إلى جذره العربي، بينما إذا ارتبط هذا الاختيار بتلك الحساسية التي تولدت عن مذهبية (الحداثة)؛ فإن التجاوز يقفز بما قبلها إلى روح جديدة شاملة معيارية المذهب.

ولعل ذلك ما جعل التصور ينضوي على قدر كبير من المرونة، التي أفسحت المجال لرصد أبعاد متباينة؛ قدر تباين الانطباع الذاتي عن التواطؤ والشيوع؛ حتى غدا التصور مشاعا، فتكالبت عليه هذه الرؤى الذاتية، أو على الأقل التي تباينت جذورها، حتى أن (جابر عصفور) حينما يشرع للفصل بين (الحداثة) و(المعاصرة)؛ فإنه يعتمد الجذر العربي وحسب، فيقول "والمؤكد أن الحداثة تنطوي على عنصر دال، أشار إليه نقاد العصر العباسي وشعراؤه"^(٦٩)، قبل تجاوز ذلك بعناصر أخرى هي أشد حسما في الدلالة، وذلك لا يعني اكتناهُ التصور الأوربي؛ ما دام الجذر العربي يحمل هو الآخر حظه من هذه العناصر.

وحول ما يبتعد إلى حد ما عن (الحداثة)، وما تمخض عنها من (حداثة) أوربية، وبكثير من الاتساق مع مرحلة ما قبل الحداثة المعاصرة؛ يأتي إعمال التصور مجردا ليلتقي مع الجذر العربي الذي طرح الصوت الدال في معترك

التداول الأصولي، حتى كانت (الحداثة) الأولى عند أصحاب (مدرسة البديع) في العصر العباسي.

وينهض ذلك التصور في جذره العربي على ما وقع عند (التهانوي) من فصل باعتبار (الحدث) الذي ظهر حديثاً، و(الحدوث) في مقابل (القدم)، و(الحادث) مقابل (القديم)، وهو إضافي وحقيقي، ذاتي وزماني، "والحدوث يستدعي مدة أي زماناً، ومادة أي محلاً، إما موضوعاً إن كان الحادث عرضاً، وإما هيولى إن كان صورة، وإما جسماً يتعلق به إن كان نفساً وتحقيقه يطلب من شرح المواقف" (٧٠).

ويبدو هنا تجلي (الحدوث) كنقيض للقدم، وهو من "حدث الشيء يحدث حدوثاً وحداثة" (٧١)، حتى يكاد يأخذ طبيعة اللزوم في مواجهة القدم، لتصبح (الحداثة) تمثلاً بنفي الماضي والتعلق بالحاضر، وخروجاً من المعتاد إلى غير المعتاد، ومن المعروف إلى غير المعروف، حتى أصبحت قرينة الابتداء (٧٢).

وكما كان هناك صراع أوربي بين القديم والحديث في نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر، فإن ثمة صراعاً عربياً مشابهاً كان سابقاً عليه في القرن الثاني للهجرة بين القدماء والمحدثين أيضاً؛ حال كون المحدث قرين (البدعة)، وكانت (البدعة) قرينة التغير الجذري قبل إعادة النظر في الموروث بتجلياته الأدبية والاجتماعية والدينية، وذلك على أساس من الوعي بالواقع المتحول (٧٣).

وقد التمس (ياروسلاف استتكيفتش) هذه الخصوصية في (الحداثة) العربية، وفصلها تماماً عن ورد نظرية علم الاجتماع التي أفضت إلى (الحداثة) الأوروبية، كما أفضى ورد علم الجمال عبر الفنون التشكيلية إلى (الحداثة)، لينصرف التصور العربي مثملاً رسوخاً أشد في الحياة الاجتماعية والثقافية في بعض الأقطار العربية وبخاصة في مصر، قبل أن تصبح (الحداثة) حالة نفسية راسخة وجزءاً من الكيان النفسي الأوربي وإحدى خصوصياته (٧٤).

وقد يتجاوز التصور العربي حدود المخالفة الضد للقديم، حتى يصبح رؤية كونية لا تتوقف عند حدود الجدة والبدعة، لينضوي على تحول زمني مطلق يصل بالإبداع إلى حد التغاير تغيراً جذرياً على ما تتطوى عليه المفاهيم المجردة؛ شأن ما وقع لدى (أبي تمام) و(البحري) و(بشار بن برد) و(مسلم بن الوليد)، لتتشط (مدرسة البديع) العباسية على قدر كبير من أجواء المشابهة بينها وبين (الحداثة) الأوروبية، فتخطو بالشعر خطوة أخرجت (شفرة) جديدة حتى صارت سياقاً؛ مغايراً

إلى حد كبير لما وقع فى الشعر الجاهلى، وذلك ما قفز بالمصطلح إلى إعماله فى مجال الفكر المجرد حتى التبس على الكثيرين الفصل بين التصور العربى ونظيره الأوروبى.

وعندما يتحدث (المسدى) عن بؤرة المفهوم الذهنى للتصور فهو ينصرف إلى تجلى التصور العربى حال رد مبدأ الحدوث إلى محاور الزمن المطلق، واقتترانه بالزمن الآنئى المحال إلى الصيرورة فى منحى التغاير، وبعيدا عن (الحداثىة) و١١ ترتب عليها من (حادثة) تحمل حساسية فنية جديدة ورؤية للعالم من منظور مذهبى؛ يأتى تجريد التصور عند (المسدى) وفق التجلى العربى المردود إلى صيرورة التغاير فيقول: "فالذى يخلص من هذا التفاعل العضوى بين محورى التقدير الزمنى هو أن نواة الكثافة الدلالية المحددة لمفهوم الحادثة كانت كامنة فى مبدأ (النسبية)، وهذه النسبية - التى تتراوح متدرجة من نسبية الزمن والاعتبار ومن نسبية الحكم والحقيقة إلى نسبية التصور والتصديق بل وإلى نسبية المرجع الذى تستند إليه فى القطع بوجودها أو انعدامها - هى لب ماهية الحادثة باعتبارها مقولة ذات جوهر" (٧٥).

ويلتقى بذلك (المسدى) مع (التهانوى) فى الانطلاق من مادة (الحدث) بما يخص تخصيصا لحصول الواقعة فى نقطة محددة من وحدة الزمن الطبيعى، تعنى بالفضاء السابق لنقطة الحدوث أكثر من عنايتها بمداها اللاحق، ومن ثم فإن نقطة الحدوث يمكن أن تتعين على أى مجال من مجالات محاور الزمن، ولا يشترط أن ترتب هذه النقطة بمجال الزمن الحاضر، بل لها أن تتجول على أرجاء ذلك المحور، غير أنها فى المجال الفنى لابد وأن تتطابق نقطة الحدوث فى المحور الدلالى العام مع نقطة الصفر فى محور الزمن الطبيعى (٧٦).

ويصبح - بناء على هذا - كل تحول جذرى هو بداية تحول زمنى جديد بالضرورة، مغاير، ومتلاحق، ومطلق، يشرع للتصور تجريديته فى أن ينجلي فى أى زمان ومكان، وكان (الحداثىة) أصبحت قيمة فنية مطلقة لا تتضوى على (أيدولوجية) ثابتة؛ سوى قدرتها على التغاير والتحول المستمر، ولا ذلك الذى ينكفى على معايير بذاتها كما احتوتها (الحداثىة)؛ حتى شرعت فى الخروج عن بعضها تلك التى عرفت بـ (ما بعد الحداثىة Post - Modernism)، وهنا ندرك إلى أى مدى كان الصوت الدال (حداثىة) أكثر مصداقية فى احتواء التصور المذهبى. وقد وقع مصطلح (ما بعد الحداثىة) فى أواخر الخمسينيات عند (إيرفنج

هاو (Irving Hoawa) و(هارى ليفن Harry Levin)^(٧٧)، وإن كان لم يستقر على تصور واضح حتى الآن؛ إلا أن البعض اعتبره (حدثية) خالية من الأحلام والآمال التي مكنت البشر من احتمالها، غير أنها تعتبرها نوعاً من فقدان المركزية التي ينساق فيها الإنسان من مكان إلى مكان عبر سلسلة من السطوح العاكسة، بينما معجم (اكسفورد) يعتبر المصطلح متأخراً عن (الحدثية) وينطبق على حركة تناهض (الحدثية)^(٧٨). وتعنى بفن العمارة في المقام الأول^(٧٩).

لقد غدا تصور (الحدثية) العربية مقترناً إلى حد كبير بفكرة التغاير الدعوب، وهي فكرة تلتقى بشكل أو بآخر مع كل من (الحدثية) و(الحدثية) الأوربية، غير أنها تختلف في تجريديتها عن ذلك التوجه الأوربي، حرصاً وتمسكاً من الذاكرة العربية بموروثها التراثي، والفرق الجوهرى بين الحدثين الأوربية والعربية هو أنه في انقطاع الأولى عن التراث كانت سبل الخلاص؛ خاصة إذا ما تمثلوه خلاصاً من الإقطاعية والبورجوازية وحلقة ظلام العصور الوسطى، ذلك بالإضافة إلى قدر غير قليل مما أفضت إليه أبحاث (فرويد) تجاه ضرورة انطلاق النفس البشرية وتمرداً وتحريراً في القيود والكبت الاجتماعى والدينى، الأمر الذى يرفضه المجتمع العربى رفضاً تاماً لما لديه من قداسة للبعد الأخلاقى والدينى، وما يحمله ذلك الماضى من كنوز حضارية لم يتجاوزها حتى الآن، ولما تزل تمثل الجانب الإشرافى الذى يحفظ للذات هويتها، ومن هنا لم تتجمد (الحدثية) العربية عند حدود مذهبية تضرب ذواتها القومية فى مقتل، بل حاولت أن تنهض على محور التغاير الذى يسمح بقدر ميسور من التحول الجذرى بالدخول فى فلك منظومة الفكر العالمى دون الإطاحة بما لديها من كنوز تراثية ومن ماض مشرق، ولعلها بذلك كانت أشد تمثلاً للحدثية وأقوى تمسكاً بأصوليتها حال فعالية نظرية (التناسية)، والتي إخالها واقعة فى مجال (مابعد الحدثية)، لأن (الحدثية) قالت برفضها بداية.

من ثم فإنه يمكن القول إن ثمة منحى تقنياً فى الإبداع العربى استطاع من خلال تجريدية تصور (الحدثية) أن يجلى مصداقية التفاعل الجذرى بين الموروث والمتغاير؛ بالرغم من اختلافه فى ذلك مع التصور الأوربي لـ (الحدثية) التى أفلقتها نظريات ما بعد البنيوية عموماً، على الرغم من سعى (التفكيكية) إلى رفض سلطة الأبوة فى المجتمع الأوربي، ويمكن القول أيضاً إن النص الإبداعى العربى المعاصر - اتكاء على ذلك - بقدر ما يحمل من حدثية يصير معياراً أمثلاً فى

احتواء نظرية (التناصية) و(العلاماتية) بدرجة تفوق إلى حد كبير ذلك النص الأوربي حال كونه وجها صادقا لأطروحات (الحدثية) النظرية.

هكذا (الحدثية العربية) في حرصها على التجدد وفق رؤيتها الخاصة - هي الأخرى - للعالم، "لذلك إن رصد جماليات (الحدثية الشعرية) إنما ينهض على وعى دقيق بما هو جوهرى متواصل من التقاليد الشعرية، وبما تحقق من تجديد لها في ظل علاقات وملابس جديدة"^(٨٠).

غير أن ذلك التصور العربى لم ينج من محاولات المزج، أو اختلاط المفاهيم، أو التباين الذى انتاب الصراع بين الرفض والقبول فى حقل التواطؤ والشيوع، فتأتى على اعتبارها هروبا من الخطابية والمباشرة والقرائن التقليدية وابتعادها عن المتوارث من هذه القرائن، حتى فصلت بين الشاعر والمتلقى، وفى ذلك تواصل مع بعض التصور^(٨١)، مثلما كان الأمر عند (خالدة سعيد) بتواصلها مع التصور العربى المتغاير وفق رؤية خاصة تنزلق على المحور الزمنى فى كل العصور^(٨٢)، وكذلك عند (الحبيب شيبيل)، من اعتماد رؤيتها الزمنية على منحى التغاير بتجاوز التقليد إلى التجديد وإعادة النظر فى القيم السائدة والتى تفضى بالضرورة إلى تمثل رؤية جديدة^(٨٣)، بينما هى عند (عبد الله السمطى) بالرغم من مزجها ببعض معطيات (الحدثية) إلا أن ذلك القدر لا يتنافى مع التصور العربى^(٨٤).

بيد أنه لم يكن لدى (أحمد عبد المعطى حجازى) سوى التحفظ على التصور، ولا شك أنه الواقع على التوجه الأوربي فى إطاخته بالماضى^(٨٥)، وقد ينصرف التصور فى ثورة عارمة للإطاحة به أيضا عند (شكرى عياد)، حرصا بالتأكيد على هوية الذات العربية؛ إذا ما استسلمت للانصياع دون الوعي بالاصطفاء والاجتناب الذى استطاعت أن تحققه (الحدثية العربية)^(٨٦)، وكذلك يرفضها كلية (يوسف إدريس) بالرغم من تمثله لها وفق تصورهما العربى^(٨٧)، فى الوقت الذى يؤكد فيه (الشنطى) على أن (محمود درويش) يرى أن (الحدثية) هى الامتداد الطبيعى لتاريخنا الثقافى والحضارى العريق^(٨٨)، ولاشك أنه معنى فى هذا بـ (الحدثية العربية)، أما عند (عبد الحميد إبراهيم) فالحدثية الغربية منهج للاقتراب من النصوص بينما هى فى العربية تحولت من منهج إلى مذهب^(٨٩).

وهكذا كانت تباينات التواطؤ والشيوع بين الرفض والقبول على احتمالية تصور لم تلتق عليه الذاكرة العظمى، إلى أن استطاع بعض الباحثين وعلى رأسهم

(المسدى) تجلية التصور وفق منحى تقنى يعنى بالجنر العربى مع مزجه فى بعض الأحيان بتلك الحساسية الجديدة التى خلفتها (الحدائية) فى التوجه الأوربى، غير أن ذلك كله قد أفضى إلينا بنسق تصورى خصب وفعال، لم يغبن إرثنا؛ بل استطاع أن يجلى فيه قيما جديدة، ولم يبخت واقعنا المعاصر؛ بل عرج به إلى آفاق سامقة، أمكنها تجاوز المألوف البائد إلى واقعة المنظومة الإبداعية الحدائية العالمية، وذلك هو الخلق الجديد الذى هو ناقلنا إلى آفاق أشد رحابة، ورؤية أكثر عمقا لواقعنا المعاصر^(٩٠).

لقد كانت (الحدائة العربية) فى الأصل (ابتداعا) ينضوى على تحول جذرى واع باللحظة الزمنية الآنية، ومدى تغايرها لمناقضة جوامد الماضى، والخروج عن المألوف خروجاً متعاقبا، يبدأ من فردية (الشفرة)، وينتهى بجماعية السياق، وهى تشمل بذلك أى تغيرات طرأت وفق هذه التقنية، فى أى عصر من العصور وأى زمن من الأزمان، ولم تكن (الحدائة) فى العصر العباسى سوى ما وقع لدى أصحاب (مدرسة البديع)، بخروجهم عن السياق الجاهلى المألوف بشفرة جديدة، انتصرت للصورة الفنية والمحسنات البديعية على اعتبارها محور (الشعرية Poetics)، كما أتت على السياق الفنى السائد وحطمت، بغية هذه الشفرة التى لم تلبث أن فرضت نفسها، حتى تجاوب معها الشعراء، فتحوّلت إلى سياق جديد انطبعت به روح العصر الجديد وكانت فيها حدائته.

والتصور ذاته كان قد تنزه - إلا ببعضه - عن الدخول فى معترك التداول الأوربى، حال ثورة (المحدثين) فى فرنسا فى أواخر القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر، انطلاقاً من إيمانهم بضرورة الخروج بمناقضة (الكلاسية) أو مجابته، عن ذلك التقليد وتلك المحاكاة التى انطاعت لتبعية الإغريق والرومان، ولم تتوقف فعالية الجذر العربى عند حدود ذلك، فلم تكد تستقر على معطياتها (الحدائية)؛ ولم تكد تصبح مذهباً أدبياً يوطر حدائته خاصة وفق فروضات نظرية مجردة؛ شكلت قطاعاً كبيراً ممن آمنوا بها، إلى أن أفضت إلى حساسية فنية جديدة ورؤية عالم، لتعتمد بذلك فلسفة (الحدائة العربية) وإن خرجت عن إطارها بتقنية فروضات أشد صرامة فى احتواء التصور، وتتفاعل بقدر كبير من الحرص كلا الحدثين، حتى صار التصور معتمداً الجذر الغربى وفق حساسية فنية جديدة انطبع بها التصور العربى وانعكس على رؤيته للعالم كروية خاصة تختلف عن رؤية (الحدائة الأوربية)، فى وعى أشد إزاء القطيعة مع الماضى،

ومدى فعالية الموروث التراثي بدرجة مثلت أهم خصوصيات (الحدائث العربية)، حتى استطاعت وحدها أن تستوعب تجليات النظرية فيما بعد البنيوية، حال وقوعها على (التناصية) و(العلاماتية) على وجه الخصوص، ولا يمكن أن نفترض جدلاً ابتعادها عن (التفكيكية) مادامت على عنايتها بميلاد القارئ الذي لن يحقق ذاته مثلما يحققها من خلال امتداد جذوره الموروثة، والتي في تجلياتها مع الحاضر تصبح أشد الشفرات قوة لحمل معطيات الرسالة.

ذلك فضلاً عما استطاع أن يجليه (المسدي) انكاء على الجذر العربي، وتواصل مع (التهانوي) في مدى تمتع تصور (الحدائث العربية) ببعد تغايري مطلق يتجاوز التاريخية وتقنية الثبات إلى الحراك الأبدى المتجاوز، حتى إذا ما كانت (الحدائثية) المذهبية على استقرارها، ورسوخ أعرافها، وظن أهلها أنهم قادرون عليها؛ أتاها أمر الرفض والتغاير بمذهب جديد حتى تلحق بسابقتها من مذاهب، كما وقع الحدس عند (شكري عياد)؛ بينما تبقى (الحدائث العربية) وفق إشارة (المسدي) مفهوماً أبدياً مطلقاً متحولاً، منضوياً على رؤى متجددة دائماً، كما شرع بعضهم في مذهب (الحدائثية)، غير أن ذلك التشريع هنا تدحذه آلية التحول التي استحدثت - على الرغم من ذلك - مذهباً جديداً هو (ما بعد الحدائثية)، ليبقى تصور (الحدائث العربية) أكثر قدرة على حمل ذلك التصور المطلق المتجاوز.

- قصيدة النثر The Prose Poem :

هل نصدق أن روح العصر وما تحمل من معطيات ثقافية واجتماعية وسياسية هي التي تفرز إلى حد كبير معطيات تمثلها؟!!

إننا ما دققنا النظر في مدى احتفاظ الفكر بأصوله وثوابته ومعاييره، ومدى تفجره منها، أو من أضدادها، أو بالخروج عليها؛ أدركنا أننا أمام آلية إنتاجية تستشري في شتى العلوم والمعارف، ولعل ما شهده العصر من فعاليات سريعة للتغاير في شتى المجالات، لم تتوقف هنيهة لمجرد أن نلتقط أنفاسنا لتأمل ما يحدث، وكأنها غيبوبة الختام، تلك التي تحاول أن تستنفد كل قوى الإنسان في أقل وقت ممكن . فقد ظل السوق منتصباً فباع الناس واشتروا؛ حتى إذا ما أوشك أن ينفض، أخرج كل بائع ما تبقى لديه، فبدأت تخفت حدة التشدد، ليكون مكسب قليل خيراً من بضاعة بائرة . إن سوقنا أوشك أن ينفض لانتصاب جديد، وبعد ما وصلت الأنواع الأدبية إلى قمة الجبل في تشدها التخصصي بدأت تتحدر من

الجهة الأخرى، على تقارب غير مشروع عند البعض، ومشروع لدى البعض الآخر.

وقصيدة النثر ليست وليدة عصرنا هذا؛ بل إن البعض يردها إلى ما قبل ثلاثمائة عام، غير أنها ظلت بذرة كامنة طوال هذه الفترة، حتى وجدت أرضا خصبة ومناخا ملائما فتمدد جذيرها وتفتقت القشرة عن بادرته، ورويدا بدأ يشتد طلوعها حتى استغلظ واستوى على ساقه، وأصبح التساؤل المنطقي لماذا الآن، ولا لماذا تكون؟ وذلك ما كان أولى في تباينات التواطؤ والشيوع حول قبول المصطلح من عدمه.

ولعلها كانت إحدى محصلات (الحداثة) في توترها الدائم نحو التحول والتجديد، والذي يتأمل تلك الرحلة التي خضناها في نظريات الإبداع ومداخلات النقد الجديدة يدرك إلى حد كبير مدى حاجة الإنسان لتحقيق ذاته، فهو منهموم لا يشبع لأن يكون، وحتى إذا ما بدأت تتغلق أمامه السبل، أو انتهى إلى أطوار مختلفة وسلاسل متعددة؛ فإنه يشرع بين الحين والحين في محاولة إكثار جديدة، تتأتى من جماع ما سبق، أو تنزع إلى خوض أودية جديدة، فيلجأ إلى التهجين بين فن وآخر، أو نوع أدبي وآخر؛ عساه يجد في ذلك تفريده، بعد ما وصلت السلالة الإبداعية إلى أقصى قدر لها من الانتهاك والتجديد، ذلك ما لم يرد على أعقابها إلى سيرته الأولى.

ولعل ذلك ما وسم هذا العصر اتكاء على مسوغ (الحداثة) بروح الابتداع، وكأن كل مبدع قد راهن على فنه بتلك الروح، عله يتحصل على نقطة حضور في محيط العالم الهائج والتائر والمتلاطم الأمواج، وكأنها كثافة الإيقاع الزمني التي تصل إلى قمة الصراع لتتحل عقدها. لقد أصبح القرن جيلا، وأصبح الجيل عقدا وغدا العقد حولا، وصار الحول شهرا، في آلية إنجاز الإنسان الحياتية، إنه زمن الأنفاس القصيرة المتلاحقة، فلا راد إذن لكل محدث، يحاول أن يجد ثغرة للنفاذ، لأنها غدت سنة جديدة للحياة، توائم إلى حد كبير تلك الروح العصرية، ولنا أن ندخر طاقاتنا - إن كان في الوقت بقية - لأن نكون أكثر اعتدالا في أحكامنا، فليست الخبرة سوى ممارسات، فلنمارس إذن، ومادما نؤمن بالعلم والتجربة، فلنكن كذلك، مادما حيال حدود نحن الذين وضعناها ولنا أن نغير فيها ما نشاء وقتما نشاء.

لقد ردت (سوزان برنار) (قصيدة النثر) إلى روايات (تليماك) و(دى بوس) فى نهاية القرن السابع عشر، وكانت ردود الفعل على الكلاسيين هى اتهام بإساءة استخدام المصطلحات فى الفصل المقدس بين الأنواع الأدبية^(٩١).

بينما حين وقعت فى عصرنا هذا، كانت تباينات التواطؤ والشيوخ، بالرفض أو القبول، منصبة على الصوت الدال بدرجة فاقت التصور، أى أنه لم تكن العناية باستحداث فن جديد قدر محاكمة الصوت الدال فى إقراره الجمع بين نوعين أدبيين منفصلين، لهما سياقهما وآلياتهما، فى الوقت الذى بدأت ترسخ فيه الأصول بدرجة أشد. فلم نكد نؤصل لمفهوم الشعر بين الاتباع والابتداع حتى حدثت شفرة (الشعر الجديد)، وتحولت باستشراء بالغ إلى سياق سيطر على إبداع العصر، وبدأ يدخل فى موجات متلاحقة تفصل بين (صلاح عبد الصبور) وآخر نص شعري نقرأه الآن، وفى الوقت نفسه لم تكد التوجهات النظرية تستقر على الطرح العربى لأشكال الرواية والقصة القصيرة وما تعاقبت عليه من أجيال من (المدرسة الحديثة) إلى (نجيب محفوظ) إلى (الغيطانى) و(الخرائط)؛ حتى بدأ يتفشى إعمال (الشعرية). ويتمهى النص الإبداعي على حدود واهية بين كل نوع وآخر، وذلك فضلا عن التجانس الطبيعى بين المسرحية والقصيدة الشعرية فى المسرحية الشعرية.

لقد تمثلت (القصة القصيرة) قدرا كبيرا من (الشعرية)، فى الوقت الذى أجلت فيه (القصيدة الشعرية) بعض عناصر (المسرحية) و(القصة القصيرة)، التى مثلت حدود النوع الأدبى، غير أن كلا لم يجرأ أن يجترح الآخر فى لب جوهره؛ إلا ما وقع فى (قصيدة النثر) التى كانت لها جذورها قبل ذلك المخاض الحداثى، ومن هنا شرعت فى اجتياز الحواجز والسدود، فى عنايتها بدمج وصهر ونحت مركب جديد كإبداع نثرى^(٩٢)، ينطلق من (الشاعرية) و(الشعرية) فى آن واحد، ولم يتخل عن قصيدة الشعر سوى فى عنصر واحد؛ قد يكون أهم عناصرها لدى بعضهم وهو الوزن.

وقد يكون للترجمة أثرها فى ذلك، حال التأصيل لها فى التوجه الأوربى، عندما شرع فيها (بيرتيراز) تحت شكل (بالاد)، واستطاع (بودلير) أن يستعيد لها ويطوعها وينقلها إلى الأجيال الحديثة كأداة شاعرية غنائية حديثة^(٩٣)، وقد أهملت هذه الآلية الإبداعية العروض على نحو تام، ورفضت خضوعها للتقنين، وانقادت تماما فى وقتها إلى إرادة فوضوية، حتى قال عنها (موريس شابلان) إنها نوع لم

يتجراً منظر بعد على أن يصوغ قوانينه، والأمر ذاته ما وقع عند (لوى دوغو تراك) عام ١٩١٩^(١٤).

وفى مقاله المنشور عام ١٩٢١ فى مجلة (تشابوك) يغيب التصور أيضاً عند (ت. إس. إليوت)، غير أنه يشير إلى تعريف (الذنجتن) بأن "قصيدة النثر هى مضمون شعري، معبر عنه فى شكل نثرى"، بيد أن (إليوت) قد وقف موقفاً مناهضاً بشدة للمصطلح، مبيناً الفصل الحاد بين الشعر والنثر، فهو لا يعتمد فصل الشكل عن المضمون، حتى يصبح مضمون الشعر شعراً أيضاً ليبلغ حد النوع الأدبي المتولد عنه، فإما أن يقال ذلك المضمون شعراً؛ أو أن يفضى إليه الشعر ولا غير، وإلا فهو تعبير عما يمكن قوله نظماً أو نثراً على حد سواء.

وفصل بذلك (إليوت) بين الشعر والنظم والنثر، وبدرجه يسر الفصل بين (الشعر) و(النظم) تتعدّد درجة الفصل بين (الشعر) و(النثر) حتى يصبح فصلاً جذرياً، فيأتى (الشعر) على حدته بدرجة تفوق (التركيز)، وتكون حدة الشعور فى (الشعر) أشد منها فى (النثر)، وهو يسمح للنثر بأن يكون شاعرياً، ويتساءل أين حق (الشعر) فى أن يكون نثرياً!، ثم يصرف (الشعر) مزّة أخرى إلى كونه لغة الوجدان والخيال التى تتوسل بالصورة العينية؛ بينما (النثر) هو لغة الفكر والاستنتاج التى تتوسل بالحجة والتعريف والاستدلال واستخدام المصطلحات التجريدية، وبناء عليه فإنه يصبح من المتعذر إقامة حد فاصل بين التفكير والشعور، أو بين أعمال تهدف إلى المتعة الجمالية، وأخرى تولد هذه المتعة بأثر آخر، ولأن عمل (الشعر) يبنى على آلية التصوير فإن ثمة ملكتين متميزتين فى الإنسان إحداها للخيال والأخرى للعقل، أو إحداها للشعر والأخرى للنثر، ثم ينتهى (إليوت) إلى قوله "إن محاولة إقامة نظرية بالمصطلحات التى أستخدمها خليقة أن تكون بيتاً باطلاً من قش".

وليست ملاحظاتي صحيحة، وإن كانت صحيحة، إلا بقدر ما تهدم تمييزات زائفة. إنى أعترض على مصطلح (قصيدة النثر) لأنه يلوح متضمناً تفرقة حادة بين الشعر والنثر لا أقرها. ولئن لم يضمّر هذه التفرقة، فإنه يكون عقيماً بلا معنى، لأنه معنى للجمع بين أمور لا يمكن التمييز بينها"^(١٥).

ويبدو أن (إليوت) قال ذلك بناء على محاولات الخروج الأولى والتى تلتها محاولات أخرى استطاعت بالفعل أن تعتمد ذلك الفصل الحاد بين الشعر والنثر لصالح جنسها الأدبي الجديد، ولم يكن مصطلح (قصيدة) على وجه الخصوص

مجرد بديل نوعى لجنس محدد، ومثله مصطلح النثر؛ بل إنه أصبح فى تزاوجهما أبوة لمولود جديد ينتمى - بالرغم من تخليه عن أهم (جين) وراثى فى الشعر وهو الوزن - إلى عالم الشعر أكثر من انتمائه إلى عالم النثر، وذلك بعدما وصلت القصيدة الشعرية إلى قدر كبير من التخلّى عن سلطوية الإيقاع فى الثقافة السمعية، وتخلّت عن جانب كبير من المشافهة لصالح المكاتبة، وأصبحت بذلك (قصيدة النثر) تطورا طبيعيا لهذا التوجه بتمييزها عن النثر الموقع تمايز القطعة الموسيقية عن الكتابة الطباعية، لأنها تفرض على ذلك النثر الموقع تنظيما شكليا وبناء عاما ليكون من ذلك وحدة واحدة وكيانا فنيا مستقلا^(٩٦).

إن (قصيدة النثر) قد أصبحت قائمة على حدودها التى يمكن أن تفصلها عن النثر والشعر فى آن واحد؛ بالرغم من ميلادها المتمرد على قوانين العروض، وأحيانا على القوانين المعتادة للغة، "إنها تفترض إرادة واعية للانتظام فى قصيدة، وينبغى أن تكون وحدة عضوية مستقلة فمهما تكن القصيدة معقدة وحررة فى مظهرها فإن عليها أن تكون وحدة واحدة، وعالما مخلقا، خشية أن تفقد صفتها كقصيدة ولنسلم مع هذا بأنه ليس للقصيدة أية غاية بيانية أو سردية خارج ذاتها ويمكن أن نضيف أن فكرة المجانية يمكن أن تحددتها فكرة (اللازمية) فى الحد الذى لا تتطور فيه القصيدة نحو هدف، ولا تعرض سلسلة أفعال أو أفكار، ولكن تظهر للقارئ (حاجة)، وكتلة لا زمنية، وهذان الشرطان، الوحدة والمجانية، يقودان إلى شرط ثالث خاص بقصيدة النثر وهو شرط (الإيجاز)"^(٩٧).

بدأت تتجلى بذلك معالم خصائصية دون المخاطرة بالبحث عن تصور جامع مانع لـ (قصيدة النثر) شأن أى نوع أدبى، لتغدو الكثافة والإيجاز والتوهج والمجانية بدائل تفعيلية شعرية فى مضمار الدلالة، تنهض على القيام بالنوع الأدبى الذى تخلّى عن عروض الوزن دون التخلّى عن إيقاع داخلى خاص يفسح حيزا كبيرا لتضام السردى مع الشعرى، انطلاقا من جوهر دلالى ينبى على جماليات الدلالة كركيزة أساسية، حتى اعتبرها (جون كوين) (قصيدة دلالية)^(٩٨).

إن الحقل المعرفى للنقد الأدبى العربى بناء على ما التمسّه من تقنية إبداعية فى (الشعر الجديد) يفضى بما لا يدع مجالا للشك إلى أن (قصيدة النثر) كانت لها - قبل أن تتجلى على مطاوعة الحداثة - إرهاباتها التى وقعت فى جوهر التغاير فى تقنية ذلك الشعر، والتى تبنت أعمال الدلالة بشكل لافت يحقق إلى حد كبير اتساقا قويا مع منظومة الفكر النقدى العالمى فى منحائها نحو التوجه

إلى مداخلات النقد الجديدة خاصة (ما بعد البنيوية)، والتي اعتمدت الدلالة كأساس منهجي لاحتواء النظرية، فاستوعبت تجربة (الحدائية) و(الحدائة) على حد سواء، وذلك هو حبل وثاق (قصيدة النثر) بالمنحى الفكرى المعاصر .

ومن ناحية أخرى، فإن (صلاح فضل) يؤكد على أن ثورة الإيقاع التى شهدتها الشعر العربى المعاصر قد انتقلت بالمظهر الخارجى للشعر من مجرد عرف مقولب؛ إلى بنية سببية محفزة تتشكل عبر مستويات متدرجة بدءا بالقصيدة العمودية وانتهاء بقصيدة النثر التى مثلت غاية الانحراف^(٩٩) .

إن (قصيدة النثر) فى ارتكازها على تعطيل أحد الركائز الصوتية فى التعبير الشعرى وهو الوزن؛ هى فى الآن ذاته قد دأبت على الحفاظ على بقية إمكانات التعبير الشعرية فى أبنيتها التخيلية والرمزية والدالية، "ومن ثم فإن وضعها على الأعراف بين التعبير والتجريد يصبح ترجمة دقيقة لاستراتيجيتها الشعرية، فما يبقياها فى نطاق الشعر - دون أن تغدو نثرا خالصا - هو كفاءتها فى تشغيل بقية درجات السلم تعويضا لتعطيل الدرجة الإيقاعية، الأمر الذى يجعلها تتميز بنسبة عالية من الانحراف النحوى والكثافة والتشتت الناجم أساسا عن انفراط العقد الموسيقى، ويجنح بها نحو منطقة التحرر الدالى فى أنماط التعبير المألوفة"^(١٠٠) .

ولا مشاحة هنا فى الاصطلاح؛ ما دامت العناية معلقة فى عنق الإبداع الخالص، الذى يتخطى افتراضات التقنين الجزئية لإمكانية التجاوز (الحدائى) الذى يشرع فى وعى تام ببناء صرح جديد لم تكتمل أركانه بعد، وفى الوقت نفسه يخرج من ساحة التداول كل ما ينبنى على محاولات زائفة قد تتردى عن المألوف . وبات على (قصيدة النثر) أن تعى أنها أمام تحد جوهرى لا يسوغ وجودها المتمرد إلا بقدر قدرتها على تجاوز ما تمردت عليه، وإلا ذهبت أدراج الرياح، شأنها شأن أجيالها الأولى .

ليس الأمر مجرد إطار نظرى وقعت عليه - بناء على ذلك - نظرية المصطلح النقدى، وما أفضت إليه من فروضات الأصل الجدلى فى منحى التواطؤ والشيوع، وتصديق إذن إلى حد ما قضية المصطلح بين الرفض والقبول ضمن قضايا المعترك البيئى والثقافى، فتقع (الحدائة) على تشتتها الحاد وفق منحى هذا الاختلاف الطبيعى لمواطأة الشيوع تبعا للصراع الحضارى والمعرفى، وتقع (قصيدة النثر) على مجادلة من نوع آخر، تحقق الموقف الاعتبارى لصراع

الأصول وآلية استواء الأنواع الأدبية، لينصرف الصراع الجدلى الأول فى (الحدثاء) إلى إطار فكرى فلسفى نظرى، وينصرف الثانى فى (قصيدة النثر) إلى تبعية تطبيق مطلقة، وكلاهما عالمة على التغاير، غير أن الأول كان تغايرا فكريا مفهوما سلفيا، ينطلق من روح العصر حال التنظير الذى يسبق الإبداع، بينما الثانى على العكس تماما، فيكون اختلافا تابعا للإبداع، وكان المصطلحين كانا سببا ونتيجة ما لملمح عصرى امتد فيه التباين إلى أزلية الصراع بين السابق واللاحق، أو بين القديم والجديد كأصل جوهرى تحال إليه جل قضايا التباين فى التواطؤ والشيوع.

ثالثاً : غربة المصطلح بين ذاتية المفهوم وبيئة الاغتراب

- البياض الدلالى - أنا فوراً - الانصباب - المولد - بيوريتانية .
- الطوطمية - النرفانا - الكلبية - أنطولوجى - الأثر التغريبي - الكيوتىكا
على مهاد التواطؤ والشيوع يمكن أن تقع غربة المصطلح بين ذاتية
المفهوم وبيئة الاغتراب، معتمدة الأصل الجدلى ذاته ضمن قضايا المعترك البيئى
والثقافى، غير أن المصطلح ما وقع على ذاتية المفهوم فإن قطبى المجادلة
ينحصران فى الواضع أو الشارع من جهة ومن جهة أخرى فى حقل التواطؤ
والشيوع ككل، أى أن الشارع هنا وحده يواجه سياقاً معرفياً كلياً . ولأن هذا السياق
له معايير التى تحكمه فإن بؤرة الجدل تتمركز فى مدى خروج ذلك الشارع عن
هذه المعيارية التى تمثل خيط التواصل بينه وبين الآخرين .

أما جدلية بيئة الاغتراب فهى تعتمد التواصل المعرفى بين الحقول
المعرفية وبعضها بعضاً، وتنحصر جدليتها فى مدى سيطرة أصحاب كل حقل
معرفى على حقلهم وفق ما يتراءى لهم، وإذا كانت لغة (النقد السينمائى) التقنية قد
بلغت قدراً من التحرر لا يراعى حرمة التداول المصطلحى بالنزوع المستمر إلى
استخدام المصطلح الأجنبى؛ فإن الحقل المعرفى للنقد الأدبى بماله من أسس
ومعايير، وما حمل على عاتقه من أمانة الحفاظ على الذات القومية، وتثبيت
الأصول، وترسيخ الجذور، التى تحقق للشعوب هويتها، يقف أمام (فلاش باك)
عندما يأتى من حقل المعرفة (السينمائية) إلى حقل الأدب ليقع على إدراك جديد
وفق رؤية أصحاب الحقل المعرفى المغاير، فيعاد صياغته، ليتسق إلى حد كبير مع
صوت دال عربى آخر هو (الاسترجاع)^(١٠١)، ومن خلال رحلة قصيرة فى ذاكرة
التواطؤ والشيوع أمكنه أن يفرض نفسه فرضاً معيارياً تاماً لاحتواء التصور
العربى أو الأجنبى ذاته كما وقع فى حقله المعرفى الأول .

من ثم كانت هذه المجادلة حالة صحية تمثل جهاز الحماية والمناعة
والانتقاء، ضد كل ما يتأتى من خارج الحقل المعرفى المتخصص، وعلى الرغم
من ذلك، فإن بعض المصطلحات قد تتسلل خلسة، أو دون وعى ممن وقعوا عليها،
أو افتراضاً منهم جانبه الصواب، أو ثقة فى ضرورة امتداد التواطؤ والشيوع فى
حقل النقد الأدبى لما هو خارجه من حقول معرفية أخرى، وكان ذلك صار مسوغاً
لاشتمال مصطلحات هذه الحقول ضمن نظرية المعرفة عموماً، لتكون النتيجة

الطبيعية لذلك مصطلحا غريبا عن حقل التداول يمثل قدرا ما من الانغلاق المفهومى، وحجب الرؤية، وانقطاع التواصل.

نحن إذن أمام قضية غريبة واغتراب، شقها الأول ينصب على ذاتية الوضع أو الشارع الأول، والثانى يتأتى نتيجة اغتراب المصطلح فى حقل معرفى آخر غير الذى وضع فيه، وعليه فسوف نرحل أولاً مع ذلك الشق الأول فى غيـر ما تجاوز الذاتية إلى اتباع الأسس الوضعية والمعيارية الصحيحة، إلى ما انحصر وانكفأ على ذاته ولم يبرح وضعيته الأولى، شكاً فى مصداقيته، أو مخالفة لبعض أسس الوضع، أو انتظاراً لمن يجليه، أو إحساساً بعدم تجاوزه منهج التحليل عند شارع الأول.

ولا شك أن حقل المعرفة النقدية قد وقع فى آوئته الأخيرة على وفرة مصطلحية تجاوزت ما وقع عليه فى عصور سالفة، وقلما تقرأ عملاً نقدياً دونما الوقوع على مصطلح جديد، حتى أنه إذا ما وقعت أحكامنا الآن على غريب اليوم ظننا أنه قد يكون مألوف الغد؛ ما لم تكن مسألة الغربة فى جوهرها مسألة نسبية، إلا أن ما يمكن أن نتفق عليه هو أن الحقل المعرفى للنقد الأدبى - اتساقاً مع علمية النقد - فى حاجة ماسة لتقنية التوجه المصطلحى، التى تتواءم مع التقنية الجديدة لاحتواء المعرفة، وضرورة تفعيلها حسبما انتهت إليه النظرية الأدبية، وحتى إذا ما وقعنا على (علم النص) وجدنا تجديدا هائلاً فى معجم مصطلحاته، فضلاً عما استجد وفق ما عرضت له من نماذج نظرية المصطلح النقدى، تسير فى ركاب الضرورة الحتمية للتواصل بين القديم والجديد اعلاء من شأن التحديد الدقيق للموقف العلمى، وما اشتمله من تغيرات معرفية وإجرائية^(١٠٢).

وكون المصطلح ينول إلى طبيعة علائقية بين علمية النقد وذاتية الأدب؛ فإنه يرتبط فى نشأته بفردية نسبية تعول على الشارع الأول مسئولية الطرح المعيارى على نحو ما يعزى مصطلح (المعاظلة) إلى (عمر بن الخطاب)^(١٠٣)، و(سياق الموقف) إلى (مالينكوسى)، و(رؤية العالم) إلى (جولدمان)، وهكذا كان شأن المصطلح دائماً وأبداً. ثم يبقى بعد ذلك الأمر على علتفى منحى الوصيلة أو القطيعة فى حقل التداول، ليرتبط بدرجة أعم بمستخدميه ومدى التطابق والتكامل بينهم فيما يرد إلى ترسيخ التواطؤ والشيوع^(١٠٤).

ما عدا ذلك؛ فإن المصطلح ينحصر فى دائرة الخصوص، خاصة إذا ملغم التصور، أو تداخل على غير بيئة مع تصورات مصطلحات أخرى، وهذه الظاهرة

تتجلى بشكل أو بآخر مثلما وقعت على التوسع في مفاهيم (فرويد) بشكل إعادة صياغتها، لتمر بتغيرات حادة في مدلولاتها، وتتغير سياقاتها الفكرية، عند (لاكان)، حتى أصبحت هذه المصطلحات مجرد تحركات فكرية لا تكاد ترتبط بمركز ثابت^(١٠٥) ولنا أن نجوب مثل هذه الأجواء، إلى ما يمكن أن يصل إلى هذه الدرجة، أو يقع على درجة أقل، حين جلاء البيئة، أو يتجاوزها إلى ما لم يستقر بعد، مثل : البياض الدلالي، وأنا فوراً، والانصباب، والمولد، وبيوريتانية.

- البياض الدلالي Semantic whiter :

وقع هذا المصطلح في كتابات (صلاح فضل) دون داله الأجنبي، ورده إلى الدوال الفارغة المرجأة، مثل أسماء الشخصيات الروائية، نقلاً عن (جريماس)، واتكاء على أن هذه الدوال تتشكل بطريقة مطردة عبر إشارات تصويرية متتابعة تسبح على طول النص ولا تكتمل صورتها إلا في آخر صفحة، وذلك بفضل تذكر القارى، وحينئذ يتم استعراض هذه الإشارات لمعرفة مدى تماسكها بأثر رجعى^(١٠٦).

والصوت الدال قد يصير رديفاً للدوال الفارغة، أو الإشارة العائمة، أو اللامعنى، أو الكتابة في درجة الصفر، ومن ثم فإن الحاجة واقعة على اضطراب فى الحقل المعرفى والحضارى الذى سبق وقالها فيه (بارت) بصوت دال آخر، يتسق إلى حد أكبر مع تجلية التصور؛ لا شتماله به نظرية متكاملة مع كل من (دريدا) و(لاكان)، هى نظرية (التفكيكية)، ليبقى مصطلح (جريماس) على غربة ذاتية فى وضعه، أما قصوره على حالة فردية للتصور كما وقع فى سياق (صلاح فضل) فإن ذلك بالرغم من اتساقه السياقى لا يمكنه أن يتجاوز تلك الخصوصية دون أن يتماهى عند حدود مصطلح (بارت)، ولعل ذلك ما دفع بمشروعية الصوت الدال فى تصور محدد فى حد المنع، إلا أنه لا يرقى إلى حد الجمع، ذلك الذى ينهض بالمصطلح للدخول إلى معترك التداول على قدر ما من التجريدية.

وثمة فرق جوهري آخر، هو أن الدوال الفارغة أو الكتابة فى درجة الصفر تعنى بالتصور على كونه البؤرة التى تفجر دلالة مطلقة غير مقيدة؛ بينما (البياض الدلالي) يمثل الجانب السلبي الضدى الذى يزجىء تقييد الدلالة إلى أقل درجة ممكنة وعلى هذا الأساس يمكن أن نتقبل المصطلح.

- أنا فورا Anaphora :

هذا المصطلح لما يزل يبحث عن صوت دال عربى فى مقابل الصوت الدال الأجنبى حال قول (صلاح فضل) عنه "وهناك تقنية بلاغية هامة، تسمى فى النقد الغربى (أنا فورا) ولا يوجد لها مقابل اصطلاحى عندنا"، ثم يقع التصور لديه على عنايته بتكرار كلمة أو عبارة أوائل الجمل أو الفقرات، وذلك ما جعله يترجمه إلى (تقنية البدايات)، ثم يورد لنا شاهدا تطبيقيا على ذلك من (الأيام) لـ (طه حسين) إذ يقول "تذكرت تلك الصورة المخيفة" "تذكرت فولتير" "تذكرت وتساءلت" "تذكرت وردة؛ الكلبة الجعارية" "واتذكر" (١٠٧). وواضح أن هذا مجرد تكرار لبدايات الجمل بلازمة ثابتة هى فى واقع الأمر (لازمة صدارة)، كما أن المصطلح فى الأصل كان قد سبق إليه (مجدى وهبة) فى نقله إلى العربية، وترجمة إلى (تكرار الصدارة) (١٠٨).

وبالرغم من وقوع المصطلح متفردا فى المجال التطبيقى - فى شريحة البحث - فإنك تخاله مصطلحا ذاتيا، فقط، لافتقاده أثناء الطرح أساسا من أسس الاصطلاح الذى لا يجب السابق عن اللاحق كلية، وتلك آلية وارد حدوثها، لأن الشارع فى النهاية يصبح محل ارتكاس للخطأ الشخصى؛ ما لم تكن هناك تقنية علمية لاحتواء المصطلحات وتصوراتها، يقوم عليها المتخصصون لإجلاء منحنى التباير فى الحقول المعرفية أولاً بأول، ثم يستوجب الأمر كذلك؛ إصدار دورية سنوية عالمية، تعنى بالأمر ذاته، عليها تستقر الأمور!

والتصور يقع عند (مجدى وهبة) على اتساق تام مع (صلاح فضل) حيث يعنى "بتكرار الكلمة أو العبارة الأولى فى أبيات أو جمل متتالية لغرض بلاغى، مثال ذلك الحديث الشريف : "من كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليكرم ضيفه، ومن كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليحسن إلى جاره، ومن كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليقل خيرا أو ليصمت" (١٠٩).

والواقع، فإن الظاهرة ترتبط إلى حد كبير بمنحنى بلاغى، والأصوات الدالة العربية البديلة قد لا تكون إلا وصفا غير معيارى، أو حكمى، فتكرار البدايات مجرد وصف إجرائى، وعندما يقع عند (طه حسين) على تعاقب صور التذكر؛ فإنه ينعكس دلاليا على وصف إيقاع السرد. وفى الحديث الشريف. توجه بيانى يفيد محورية الإيمان وتنوع السلوك على أعرافها، وكأن الإيمان هو ذلك الجذر القوى الذى يطرح هذه الثمار وكلاهما مطمح بلاغى، غير أننا يمكن أن

نقع على تكرارية سلبية للصدارة قد لا تحقق ذلك المنحى البلاغى؛ بل قد تكون أحيانا نوعا من الركالة، فهل يكون لها التصور ذاته الذى يقع على انا فوراً Anaphora الذى هو فى الأساس تقنية بلاغية ١٢ إن مثل هذا الخروج عن التصور قد تشمله ترجمتنا (تكرار الصدارة) أو (لازمة الصدارة)، باعتبار اللازمة تكراراً فى كل الأحوال بالرغم من وقوعها على المفرد.

بيد أن الصوت الدال (أنا فوراً) أو (أنافور) كمطمح بلاغى سوف يكون أكثر، مصداقية فى احتواء التصور وأكثر قدرة على طواعية النسب إلى (أنا فورى) و(أنا فورية)، علاوة على كونه لفظاً واحداً لا لفظين كما قد تقع كل الترجمات العربية التى سوف تبقى على ما للظاهرة من تجلى فى تصور الإشارة اللغوية لكلمة (لازمة) أو (تكرار) ما لم توقعها الإضافة فى مجال المصطلح. ذلك فضلاً عن وقوع مصطلح (التكرار) على عناية التصور الإيقاعى فى (الشعرية) و(البنوية) و(التفكيكية)^(١١٠)، و(التكرارية) على ما يماهى بها (دريدا) الحدود بين النصوص^(١١١)، و(التكرار Repetition) كظاهرة لغوية^(١١٢)؛ فى غير ذات الموضع.

- الانصباب Poureness :

يقع عند (ريفاتير) ونقله إلى العربية عنه (صلاح فضل)، دون داله الأجنبى، ضمن آلية التحليل الأسلوبى، حيث تتجمع العناصر الناتجة عن الإجراءات الأسلوبية حتى تعتمد التوافق بين الجوانب الدلالية والصوتية، لتتركز وتتراكم هذه العناصر فى نقطة محددة يخرج عنها كل إجراء أسلوبى مستقلاً ظاهرياً، غير أنه يرتبط ببنية أكبر تمثل القوة التعبيرية التى تصب فيها جميع الإجراءات. أى أن ذلك (الانصباب) يمكن أن يمثل السياق الدلالى الذى يقيد معانى النص ويبين قصد المؤلف، كما أنه يعتبر الإجراء الوحيد - تقريباً - الذى لا خلاف على حدوثه بطريقة واعية من المؤلف^(١١٣).

ولما تزل الهوة واسعة بين التنظير والتطبيق، خاصة وأن آلية إنتاج ذلك (الانصباب) قد تتصرف إلى قدر ما من التعسفية التى تصاحب الفرض النظرى المسبق على أى تحليل إجرائى تطبيقي، وإذا ما أدركنا حرص (الأسلوبية) على البحث فى تقنية القائل؛ تجلى (الانصباب) كغاية نبيلة يطمح إلى تحقيقها كل تحليل أسلوبى، وذلك على العكس مما يقع فى نظرية (البنوية) وما بعدها، وهنا يرتبط

المصطلح بتوجه النظرية التي ينشط من خلالها؛ حتى يظل في طلاوة الحضور، أو يتراجع خلف غشاوة الاضمحلال، فيبدو طريقا على فراش غربة المفهوم.

- المولد Matrix :

عن (ريفاتير) أيضا نقلته إلى العربية بالترجمة (فريال جبوري) حتى انحصرت الغربة في الدال العربي المترجم، ويتأتى المصطلح عن إطلاقه على النص في بكارته الأولى التي تستجمع قوى البنية النحوية واللغوية في أشد تكثيف لها، ليصبح (المولد) مفهوما تجريديا ليس إلا التحقق النحوي واللغوي للبنية، وهو يمكن تكثيفه في النص ضمن عملية (التبئير) إلى كلمة واحدة لا تظهر في النص، وتتحقق عبر صيغ متتالية^(١١٤).

والنص الإبداعي في واقع الأمر ما هو إلا استنفاد لأقصى قدر ممكن من امكانيات النسق، أو من كل الصيغ الممكنة للمولد، "فالنص يتصرف بما يشبه حالة الاضطراب العصبى المعروف بالعصاب Neurosis، فعند كبت المولد يقوم النقل Displacement بإنتاج صيغ متعددة في النص، كما في الأغراض المكبوتة التي تظهر في أماكن أخرى من الجسد"^(١١٥)، ولنتأمل ذلك النص الأخير والنص ذاته عن (ريفاتير) في سياق ترجمة أخرى تقول "ذلك أن النواة الدلالية - كعلامة المرض العصبى - يضغط عليها الكبت فيجعلها تنفجر في مواطن أخرى من النص انفجار البركان، فتخرج في أشكال علامات أخرى أو في أشكال مرادفات أو ما كان من قبيلها"، والنص الثانى في ترجمة (محمد الهادى الطرابلسى)^(١١٦)، فليس (المولد) إذن سوى النواة الدلالية، وهذا، وتلك، لم يكن غير نواة المرجع النصى عند (سوسير)^(١١٧).

وهذا، وتلك، وهذه، ليسوا غير (الرحم) أو (البنية الأم) Matrix عند (صلاح فضل)^(١١٨)، إن هي إذن إلا أسماء، وإن كان ثمة ألفة قد وقعت على نواة المرجع النصى في أصلها (السوسيرى) فإن ثمة غربة واقعة بالتأكيد في مثل هذه الأصوات الضالة، وإن اتسقت مع سياق الترجمة. ولم تكن (نواة المرجع النصى) بأقل قدرة على احتواء التصور عن مرادفاتهما؛ وإن ظلت في حاجة إلى احتوائها ضمن قضية (اختلاف الصوت الدال على تصور أوحده) بقدر حاجتها إلى الوقوع على دال لفظى واحد ما أمكن ذلك، وهنا يصبح (المولد) بترجمته السياقية والمعرفية أولى هذه الأصوات الدالة لتبنى التصور، ولعله يقع في ألفة التواطؤ والشيوع فيما بعد.

- بيوريتانى (متزمت) Puritan :

هذا المصطلح يعانى غربة شديدة فى قول (إدوار الخراط) "القيمة الشعرية أساسية هنا، وقيمة التكثيف، أو الصفاء، أو بيوريتانية النص، تظهره وتقطره، هى التى تحتل المكانة الأولى، وقد كانت هذه القيم موجودة أو كامنة فى تيارات معينة من التيارات المنضوية تحت مظلة شاملة أسميتها (الحساسية الجديدة)" (١١٩). ومسألة التسمية هذه وقعت أيضاً عند (عبد القادر القط) قبل قول (الخراط) بأربعة أعوام (١٢٠)، وقد لا تترتب إلى حد الخلاف، بينما (بيوريتانية) هذه ترد فى سياق تغايرت فيه دلالتها عن الدلالة المصطلحية، ولعله الربط على الصوت الدال فى الإنجليزية على إطلاقه أو سياق الإشارة اللغوية؛ بيد أن لفظ Puritan هو لفظ مصطلحى له تصوره الذى ينشط فى دائرة المجرد منذ القرن السادس عشر، وترجمته (متزمت)، وهو (صفة لمن يتشدد فى التزام تعاليم الدين كما فهمها السلف من غير التجاء إلى التجديد والتأويل فيها)" (١٢١)، فكيف بها تكون تصوراً يناهض ذلك تماماً أوقع على الضد إن كان ذلك مجال سياقه.

ويمكن أن نحيلها إلى (الصفائية Purism) مع اختلاف النسب فى الصوت الدال، وقد يكون ذلك ما يعنيه (الخراط) بانتماء (الصفائية Purism) إلى كونها "نزعة لدى كل من يهتم بالكتابة والكلام نحو التزام الدقة والصحة فى التعبير حسبما تقرره قواعد الكلام المتواضع عليها فى لغة ما" (١٢٢). وتلك آفة جديدة من آفات التوجه المصطلحى نحو علمية النقد دون وعى معرفى، وهو ما يؤدى إلى غربة ذاتية المفهوم بالطبع، غير أنها تنبنى هنا على مغالطة خلط الإشارة اللغوية بالمصطلح، بقصد أو غير قصد؛ تقلق ما شاع واستقر.

أما غربة بيئة الاغتراب فهى ناتجة عن إعمال المصطلح فى غير حقله المعرفى، ومالم يكن الشروع فى النقل مصحوباً بتجلية التصور فى حقله الجديد؛ فإن الغربة سوف تصاحب المصطلح حتى تصير عائناً فى سبيل التلقى.

وكنتيجة طبيعية لـ (الحتمية) التى تجلب للأدب عناصر خارجة عنه، كما يأتى (المجتمع) عند (جامبيا تستافيكو) و (العصر) عند مدام (دوستال)، و (الجنس) عند (هيبوليت تين) و (القاعدة الاقتصادية) فى البنية الفوقية والفكرية التى وقعت على الرفض عند (كارل ماركس) واستبدالها بحتمية أخرى تتمركز فى تغيير البنية التحتية الاقتصادية والاجتماعية، إلى أن تطورت هذه (الجتمية) إلى محاور متعددة اعتمدت علاقات السببية الصانعة لها؛ فتح الباب على مصراعيه للعديد من المناهج

والنظريات النقدية مثل (البنوية) وما بعدها^(١٢٣).

ولاشك أن هذه (الحتمية) تستقطب من حقول معرفية معينة ما لهذه النظرية من توابع معرفية مصطلحية، وكذلك ما استحدثته علاقات السببية حتى أصبحت منظومة المعرفة شبكة اتصال حيوية موحدة، وتمثلها الأدب بقدرته الفذة كوسيلة اتصال، وكنافذة أطلت منها هذه الحقول المعرفية على أعلى قدر ممكن من التواطؤ والشيوع.

هذا بالإضافة إلى أن اتساق المنظومة المصطلحية، في أى نظرية في حقول معرفية مختلفة؛ تتواصل في دائرة المجرّد باشتمالها المنحى الفكرى والثقافى المطلق؛ يصبح قيام المصطلح فيها قياماً مستقلاً بذاته استقلالاً كلياً يتجاوز حقله المعرفى إلى أى حقول أخرى. بيد أن بعض المصطلحات لم تكن قد وصلت إلى ذلك القدر من الرسوخ الذى يؤهلها لتحقيق ذلك دون أن تصاحبها غربة، مثل : الطوطمية، والنرفانا، والكابية، والأنطولوجيا، والأثر التغريبي، والكيوتيك.

- الطوطمية Totemism :

مصطلح نشأ فى حوض الدراسات الأنثروبولوجية، والطوطم 'مجموعة من الأشياء المادية ينظر إليها الرجل البدائى فى احترام وخشوع دون أن يكون هناك سبب معقول لذلك'. ويعتقد الناس فى القبائل الطوطمية أنهم ينحدرون عن ذلك الطوطم كما تسمى القبيلة باسمه أى أن الطوطم عندهم هو رمز للأب أو الجد وبديل عنه^(١٢٤)، ويعتقد (دوركاييم) أن الطوطمية كانت شكلاً بدائياً للدين، وكانت عاملاً هاماً فى تنمية التماسك الدينى والاجتماعى فى المجتمعات الأولى^(١٢٥).

وحين وقع ذلك المصطلح فى حقل الأدب وجدنا (جابر عصفور) يحاول إجلاء تصوره بقوله إنه 'نوع من الحيوان أو النبات، أو جزء من حيوان أو نبات، أو موضوع طبيعى، أو ظاهرة أو رمز لكل ذلك، يمثل الصفات لجماعة أو (جماعات) بشرية تعيش فى مجتمع معين'^(١٢٦).

وواضح إلى أى مدى يمكن أن تصل غربة التصور عن الأصل، فقط، لمجرد إهمال جوهر التصور المبنى على عقيدة معينة اجتمعت عليها جماعة بشرية معينة؛ حتى أصبحت شعاراً لهم، وانعكست بالضرورة على سلوكهم. ويتأتى ذلك بقدر أكثر يقيناً عند (دان سبيربر) فى رعايته الطوطمية على

كونها "الاعتقاد بوجود علاقة خاصة بين حيوان أو نبت (يطلق عليه أو عليها اسم الطوطم) من ناحية وجماعة بشرية أو فرد من ناحية أخرى، وجود محرمات فى علاقات الناس بطوطمهم، طقوس محددة، الاعتقاد أحيانا بأن الطوطم هو الجد الأعظم للجماعة، التزاوج الطوطمى من خارج الجماعة، إلخ" (١٢٧).

ولولا جلاء التصور على هذا النحو؛ ما استطعنا بأى حال من الأحوال فهم مقولة (أرتو) "إن الطوطمية هى كالممثل لأنها تتحرك، وهى قد جعلت للممثلين؛ وكل ثقافة حقيقية تعتمد الوسائل البربرية للطوطمية إنى أرغب فى عبادة الحياة البرية، أى تلك الحياة التلقائية كلها" (١٢٨)، وذلك بالرغم من استخدام المصطلح على سبيل الإيماء إلى الحياة البدائية دونما أدنى علاقة بين ذلك التصور سوى ما حباها من عقيدة سلوكية للجماعات الطوطمية على بداءتها وتلقائيتها كطموح يتمنى أن يخلص إليه الممثلون على المسرح.

- النرفانا Nirvana :

يقع المصطلح فى حقل المعرفة الفلسفى، وعلم النفس، معنيا بالديانة البوذية حال الوصول فيها إلى الانفصال التام بين الروح والجسد، وقتل شهوات النفس بمراعاة المفاهيم الدينية والاتصال الشخصى بالقوى الإلهية، وتمثل هروبا دنيويا بالرغم من استمرار حياة الفرد، كما يقول (أحمد زكى بدوى) (١٢٩). بينما يعتبرها (مصطفى سويف) أسمى المراتب التى يمكن أن يبلغها الفرد فى ارتقائه الروحى، وفيها تمحى الفردية فى اتحادها بالجوهر الميتافيزيقى للعالم، وتمحى كذلك مشاعر الألم والمعاناة والقلق وإن لم يمح الشعور نفسه، أى أنه يتعطل الشعور المادى، ويتجلى الشعور الروحى فى متعة وجدانية تجب أى شعور آخر (١٣٠).

وأيا ما كانت هذه الحالة؛ فإن تصورهما ينطلق بدرجة أشد نحو بيئة التصور فى سياقها التاريخى أو الاجتماعى أو النفسى، أما ماعدا ذلك؛ فإن الأمر يستلزم حال وقوعها فى الحقل المعرفى الأدبى قدرا مقدورا من الغربة لوقوعها على الإحلال والإزاحة لتصورات دينية مقاربة، يتمتع بها ذلك الحقل المعرفى، تواصل مع ورده الأول من فيض التراث العربى الإسلامى؛ مثل مصطلح (الزهد) الذى يحقق التصور ذاته فى نبعه اللغوى؛ فضلا عن حد المجاوزة فى التصور المصطلحى الصوفى (١٣١).

ونلك ما جعل (شاكراً عبد الحميد) يعتمد توثيق المنحى التاريخى ضمن السياق الأدبى لإجلاء الظاهرة، حال استعراضه دلالات الرقم (٧) عند (محمد عفيفى مطر) "ويشير هذا الرقم فى التراث البوذى أيضاً إلى السنوات السبع التى قضاها بوذا قبل أن يصل إلى الإشراف والتطور والنفاننا (أعلى حالات السمو) ٠٠٠ (١٣٢) . وكأنها بذلك منزلة أو حالة من (الأحوال) التى تنصهر فى (الغنوصية) كمنهج تلفيقى بين الفلسفة والدين .

- الكلبية Cynism :

يقول (كمال أبو ديب) "يرافق حلول العين محل الأنا انحسار لجماليات الانفعال والشعور وبروز الذهنية التى تمتلك سمة أساسية هى البراعة والحدقة وما يقترب من (الكلبية Cynism) فى مثل هذه النصوص يتبلور موقف من أشياء ترتبط فى التراث الشعرى أو فى المثاقفة بمواقف وجودية عميقة أو تتوشح بالمقدس أو بالمحرم هو أقرب إلى السخرية أو الكلبية أو المفارقة اللاذعة" (١٣٣) .

ويطوف مصطلح (الكلبية) على السطح حاملاً غربة لمصطلح لم يألفه عقل المعرفة النقدى؛ بالرغم من شيوعه واستقراره فى حقل المعرفة الفلسفى، معنياً بالحركة الفلسفية التى بدأت فى النصف الثانى من القرن الرابع عشر قبل الميلاد، وغاية الحياة فى نظر هذه الحركة هى السعادة التى لا تتحقق إلا بالوفاق مع الطبيعة حياة تكتفى بذاتها لتكون قوام الفضيلة (١٣٤) .

غير أن التصور لم يكن على كفايته بذلك لاحتواء فلسفة الحركة التى دأبت على احتقار العادات والثقافة، حتى كانت فضيلتهم فى الأساس انتهاكاً للفضيلة المجتمع، فاحتقروا قواعد السلوك المألوفة، وترتبط النزعة الكلبية بنقص التطور الثقافى والأنانية والشك وغير ذلك من السمات السلبية (١٣٥) ، وكان أشهر فلاسفة الحركة (ديوجين الكلبى)، الذى ذهب لينشر الفضيلة ويسير فى الطرقات يحمل مصباحاً فى الظهير باحثاً عن أى إنسان يقدمه بلسانه اللاذع حتى لم يسلم منه كبير أو صغير، وصار يدعو إلى الزهد والتشفي وترويض الإرادة ومسايرة الطبيعة، وكانت تنصب أمثله على الحيوانات خاصة (الكلب) لما رآه فيه من تحرر من الترف والعبودية ومواءمة الطبيعة (١٣٦) .

هنا وحسب يمكن أن ندرك ألفة ما مع المصطلح الذى يحتتم مرجعية التواصل بين الحقل المعرفى النقدى وشتى الحقول المعرفية الأخرى عامة؛ وما

يعنى فيها بالدراسات الإنسانية خاصة.

- إنية Ontology

أنطولوجيا Anthology :

فى (أنطولوجيا الجسد والإبداع الثقافى) ^(١٣٧)، يعرض (رمضان بسطاويس) للتصور فى منحاه الفلسفى كما يجىء عن (أرسطو) على كونه (الوجود كما هو موجود)، حتى يستقر الأمر على مبحث الوجود فى دراسة الكائن فى ذاته مستقلاً عن أحواله وظواهره، بحثاً عن الدليل الوجودى الذى هو "برهنة على وجود الله أساسها أن فكرة الألوهية فى كما لها المطلق واستغنائها عن غيرها تستلزم الوجود أصلاً" ^(١٣٨). ومن هنا رجعت تجربة (محمد عفيفى مطر) إلى توجه (أنطولوجى) تجلى فى تجربة الجسد فى العالم ومدى علاقتها بالخلق والنشأة، بما يتسق إلى حد كبير مع التصور الفلسفى الذى يطرح مفهومًا نقدياً لا يبدل للتعبير عنه بغير ذات المصطلح، وكأنه العناق المعرفى الذى يستوى عليه التصور فى نفى الغربة عن المصطلح، الذى أوشك أن يكون من لحمة النقد؛ بل من حقله المعرفى المتخصص.

غير أن الصوت الدال العربى كان هو الآخر قد وقع على مقابلة دال انجليزى آخر هو (Anthology) ينشط فى حقل المعرفة النقدى على كونه (المقتطفات)، ويقصد بها مجموعة من المختارات الأدبية والشعرية ^(١٣٩). ونقل المصطلح الفلسفى هنا يتطلب فصلاً فى الصوت الدال بين الضم والفتح، لفصل بين (أنطولوجى) فى عنايته بالدليل الوجودى على الوجود، و(أنطولوجى) فى عنايته بالمنتخبات الأدبية، ومن هذا المدخل يمكن أن تتسلل الغربة.

ويبدو أن القضية قد أثارت ذهن (المسدى) أيضاً، حتى استطاع أن يفصل بين الصوتين الدالين الإنجليزين، ليقع (أنطولوجى Anthology) على الاشتقاق من كلمتين يونانيتين تدل الأول على (الزهرة) والثانية بمعنى اختار، لتصبح فى تركيب الجملة (انتقاء الأزهار) أو (المختارات) أو (المنتخبات). بينما الصوت الدال (أنطولوجى) (Ontology) الواقع فى حقل العلوم الفلسفية يتأتى من كلمتين يونانيتين تدل الأولى على الكينونة (الوجود الكائن)، والثانية على الدرس والمعرفة، لتكون عنايتها بـ (علم الوجود)، "وقديماً صاغ الفلاسفة لهذا المفهوم مصطلح (الإنية) انطلاقاً من معنى إن - على حد عبارة أبى نصر الفارابى - الثبات والدوام

والكمال والوثاقة في الوجود والعلم بالشئ، ولذلك تسمى الفلاسفة الوجود الكامل (إنية) الشئ وهو بعينه ماهيته^(١٤٠).

وليتنا نتعلق في رقاب أسلافنا ونحقق أساسا أولا من أسس الاصطلاح باعتماد الصوت الدال (إنية) في مقابل *Ontology* تفاديا للبس مع الصوت الدال المعرب عن *Anthology*، وهكذا شأن الحقل المعرفي للنقد الأدبي في دأبه على ضبط معايير، وممارسة حقه المشروع في ذلك.

- الأثر التغريبي *Verfremdungseffekt* :

بالرغم من فعالية ذلك المصطلح في حقل المعرفة الأدبي، إلا أن الجذر الذي انطلق منه كان في الأصل جذرا سياسيا، وهو ما يدعو دوما للفعالية من خلاله، فيأتى إلى الحقل المعرفي النقدي مغتربا بتصوره السياسى، ومتضايفا على تصوره الأدبي؛ الذى يقع عند (مجدى وهبة) على اعتباره منهجا فى المسرح الملحمى يهدف إلى التغلب على الإيهام المسرحى الذى يجعل النظارة تتخيل أنها تشهد الواقع، حتى أن (وهبة) ترجمه إلى (التأثير الاغترابى)^(١٤١)، وكأنه التصور الضد الذى وقع عند (بريشت) فى حقل المعرفة السياسى كمصطلح سياسى، حتى قال عنه (فريدريك جيمسون) "إن القصد وراء الأثر التغريبي البريشتى هو قصد سياسى بالمعنى السائد للكلمة، إن القصد منه- كما أكد بريشت مرارا- هو إيقاظ وعيك بأن الموجودات والمؤسسات جميعا تعد نتاجا لعملية التغير، ومن ثم، فهى تكتسب أيضا سمة القابلية للتغير"^(١٤٢).

فالمصطلح فى حقل المعرفة الأدبي يطمح إلى إزالة الغمة وكشف النقاب عن الغريب لكل أثر اغترابى، بينما فى حقل المعرفة السياسى يطمح إلى الفعالية لتصوير كون الثوابت ما هى إلا متغيرات قد نخدع بها. وعلى ما بينهما من اختلاف فإن التصور يستوجب محو الغربة المصطلحية قبل تحديد وجودها من عدمه فى الغربة التصورية.

- الكيوتيك *Chaotics* :

يقع هذا المصطلح ضمن حقل المعرفة الكيمائى كما جاء فى نظرية عالم الكيمياء (إيليا بريجوجين *Ellya Prigogine*) التى ترى أن الأنظمة الغنية بالطاقة المتاحة (أى تلك الأنظمة التى تفتقر إلى النظام

والتوازن) هي تلك الأنظمة التي تساعد على - ولا تعوق - إيجاد حالة من التطور في اتجاه أنظمه أخرى فرعية تتسم بدرجة عالية من التنظيم الذاتي ومن الغنى بالمعلومات^(١٤٣).

وتتجرد النظرية في حقل المعرفة الأدبي على يد (مايكل فاندلين هوفيل) إلى رؤيتها العلاقة بين النظام والانظام في تفاعلها الخصب أكثر مما ترى تضادا ثنائيا يقوم على التراتب، لتخلق بذلك نظاما جديداً يعتمد الانظام واللامحدود الذي أصبح بالفعل تقنية فنية مغايرة يتحقق من خلالها التغير والتجاوز الذي احتضنته (الحدثة)، ليجد المصطلح بذلك أرضا خصبة للنشاط وفق تصوره الواقع في حقل معرفي آخر؛ ريثما يستقر عليه التواطؤ والشيوع في الحقل المعرفي الجديد. والواقع أن الحصر المصطلحي لغربة ذاتية المفهوم وبيئة الاغتراب قد لا ينتهي، وهو بالرغم من ذلك ظاهرة صحيحة تفيد الحراك الدائم لتجديد الفكر، باستحداث مفاهيم جديدة، أو باحتواء مفاهيم سابقة، ليبقى هكذا الحال دون انقطاع أو توقف، لتحيا هذه الظاهرة، وتبقى القضية دائما وأبدا، مصاحبة لكل معرفة جديدة، وكل اكتشاف جديد، يسعى لأن يؤكد هوية الإنسان، ويؤكد وجوده الحيوي، فنحن على حياة ما دما على جدل، إلى إن يستقر ما يستوى على الثابت فيلقى ويلحقه غيره، وكأن الإنتاج المعرفي سلاطات لا تنقطع.

ذلك هو المبتكر الثقافي والبيئي، وتلك هي قضاياها؛ التي تحقق هي الأخرى تواصلا مع الأصل الجدلي للتواطؤ والشيوع، وتحقق في الآن ذاته تجليات تعانق علمية النقد مع ذاتية الأدب، حتى أصبحت قضايا المصطلح النقدي في جوهرها قضايا حقل معرفي متخصص تأتي فعاليتها في النقد العربي على شاكلة ما يمكن أن تقع فيه في أي لغة أخرى، على الرغم من احتفال ذلك الحقل بخصوصية شديدة إزاء المجادلة الأبدية بين القديم والجديد، حتى وسمته بخصوصية معرفية إزاء بعض القضايا المعلقة في أعناق هذه المجادلة، وأمكن ذلك الحقل بذلك أن يقدم ما يعد إضافة خاصة لنظيره في اللغات والحضارات الأخرى.

وتستوى بذلك قدر المستطاع تلك القضايا المرتبطة بالتواطؤ والشيوع مع نظائرها من قضايا نظرية المصطلح النقدي حسبما جاء تأصيلها النظري، وحسبما غامرت نحو تنقية أجواء ذلك الحقل المعرفي المتخصص التي اكتظت بالمغالطات، والتي قد لا تقع على كونها قصورا في التصور، أو افتقارا للنهج

العلمى فى احتواء الرؤى؛ بقدر ما هى عليه من تمثل لحالة الهلع التى انتابت
توجهاتنا النقدية فى مرحلة انعدام الوزن وعدم الاستقرار، التى صاحبت التغييرات
الشاملة التى مر بها المجتمع العربى فى سنواته الخمسين الأخيرة، وأحدثت هزة
قوية فى معاييرنا الثقافية.

وعلنا الآن نلتقط أنفاسنا لنعيد ترميم وصيانة ما قد تصدع منا، حال ركضنا خلف
الثقافة العالمية دون روية أو تراث، وذلك فضلا عن أساس جوهري تجلى فى
معالجة قضايا نظرية المصطلح النقدى؛ على اعتبارها فى جل أحوالها قضايا
عالمية عامة للحقل المعرفى المتخصص للنقد الأدبى.

- ١- معجم مصطلحات الأدب، ص ٦٦ .
- ٢- انظر : الأسطورة والشعر العربي، أحمد شمس الدين الحجاجي، مجلة فصول م ٤ ع ٢ سنة ١٩٨٤، ص ٤٣ .
- ٣- انظر : مع معجم المصطلحات العربية، إبراهيم السامرائي، مجلة مجمع اللغة العربية، ج ٦٩ نوفمبر سنة ١٩٩١، ص ١٠ .
- ٤- انظر : مداخل إلى علم الجمال الأدبي، ص ٤٩ .
- ٥- انظر : النص .. نحو قراءة نقدية إبداعية، مجلة فصول م ٥ ع ١ سنة ١٩٨٤، ص ٢٠٠ .
- ٦- انظر : صانع الأسطورة، أحمد شمس الدين الحجاجي، مجلة ألف ع ٣ سنة ١٩٨٣، ص ١٦ .
- ٧- انظر : الشعر العربي المعاصر، دار العودة بيروت سنة ١٩٨١، ط ٣، ص ٢٢٣ - ٢٢٥ .
- ٨- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص ٣٣٨ .
- ٩- انظر : الأسطورة والشعر العربي، أحمد شمس الدين الحجاجي، مجلة فصول م ٤ ع ٢ سنة ١٩٨٤، ص ٤٢ .
- ١٠- انظر : الحب والأرض، مجلة فصول م ٧ ع ٣، سنة ١٩٨٧، ص ١٤٥ .
- ١١- انظر : كيف نتنوق قصيدة حديثة، مجلة فصول م ٤ ع ٤ سنة ١٩٨٤، ص ٩٨، ٩٩ .
- ١٢- انظر : إشكالية العلوم النفسية والنقد الأدبي، مجلة فصول م ٤ ع ١ سنة ١٩٨٣، ص ٤٢ .
- ١٣- انظر : أساليب السرد في الرواية العربية، ص ١١٤ .
- ١٤- انظر : الشعر العربي المعاصر، ص ٢٠١ - ٢٠٢ .
- ١٥- انظر : ADictionary of Literary Terms, P. 79.
- ١٦- انظر : الشعر العربي المعاصر، ص ٢٢٤ .
- ١٧- انظر : المسرح المصري القديم، مجلة الفصول م ٢ ع ٣ سنة ١٩٨٢، ص ١٤ .
- ١٨- انظر : قراءة في فكر طه حسين، مجلة فصول م ٤ ع ١ سنة ١٩٨٣، ص ١٨٣ .
- ١٩- انظر : أساطير، رولان بارت، ترجمة سيد عبد الخالق، ص ٣٣ - ٣٦ .

- ٢٠- تيرى إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، ص ١٢٩ - ١٣٠ .
- ٢١- انظر : المثاقفة الإليوتية، خلدون الشمعة، مجلة فصول م ١٥ ع ٣ سنة ١٩٩٦، ص ٩٦ .
- ٢٢- انظر : المناهج المبتورة في قراءة التراث، محمد الناصر العجيمي، مجلة فصول م ٩ ع ٣، سنة ١٩٩١، ص ١١٠ - ١١٢ .
- ٢٣- الشعر العربي المعاصر، ص ٢٢٣ .
- ٢٤- انظر : مقدمة في نظرية الأدب، ص ٢٨ - ٢٩ .
- ٢٥- دائرة الإبداع، ص ١٢٤ .
- ٢٦- انظر : إنتاج الدلالة الأدبية، ص ٨٢ .
- ٢٧- انظر : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص ١٧٢ - ١٧٤ .
- ٢٨- انظر في ذلك : - المفارقة، نبيلة إبراهيم، مجلة فصول م ٧ ع ٣، سنة ١٩٨٧، ص ١٣١ - ١٣٢ .
- من قضايا الأدب الحديث، محمد عناني، ص ٢٠ - ٢٥ .
- ٢٩- انظر : المفارقة، نبيلة إبراهيم، مجلة فصول م ٧ ع ٣، سنة ١٩٨٧، ص ١٣٢ - ١٣٣ .
- ٣٠- انظر : المفارقة عند حيزم جويس وإميل حبيبي، مجلة ألف ع ٤ سنة ١٩٨٤، ص ٣٤ - ٣٦ .
- ٣١- انظر : تقنيات السرد الروائي، محمد صالح الشنطي، مجلة علامات ج ٨ م ٢ يونيو سنة ١٩٩٣، ص ٢٧٦ - ٢٧٧ .
- ٣٢- انظر : اللغة والنقد الأدبي، مجلة فصول م ٤ ع ١ سنة ١٩٨٣، ص ١٢٥ - ١٢٦ .
- ٣٣- انظر : من قضايا الأدب الحديث، ص ٢٦ - ٢٨ .
- ٣٤- انظر : المفارقة الروائية، مجلة فصول م ١١ ع ٤ سنة ١٩٩٣، ص ١٥٧ .
- ٣٥- انظر : أساليب السرد في الرواية العربية، ص ٣٤ - ٣٦ .
- ٣٦- انظر : ظواهر تعبيرية في شعر الحداثة، مجلة فصول م ٨ ع ٣، سنة ١٩٨٩، ص ٦٨ - ٧٠ .
- ٣٧- انظر : تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات، محمد عبد المطلب، ص ١٢٥ - ١٢٦ .
- ٣٨- انظر : الشعر والموت في زمن الاستلاب، مجلة فصول م ٤ ع ١ سنة ١٩٨٣، ص ٢٢٤ .
- ٣٩- انظر : ADictionary of Linguistics And Phonetics, P. 72.
- ٤٠- انظر : دائرة الإبداع، ص ١٥٨ .
- ٤١- انظر : اللغة العربية معناها ومبناها، ص ٢٠ .

- ٤٢- انظر : الأصول، ص ٣٣٨ - ٣٣٩ .
- ٤٣- انظر : اللغة بين المعيارية والوصفية، ص ٨٨ .
- ٤٤- الأصول، ص ٣٣٩ .
- ٤٥- المصطلح البلاغي، مجلة فصول م ٧ ع ٤، ٣ سنة ١٩٨٧، ص ٢٩ .
- ٤٦- السابق، ص ٢٤ - ٢٥ .
- ٤٧- انظر : علم الأسلوب، ص ١٨٣ .
- ٤٨- انظر : ADictionary of Linguistics And Phonetics, P.72.
- ٤٩- انظر : السابق، ص ٧١ .
- ٥٠- انظر : النقد والحداثة، عبد السلام المسدي، ص ٨ - ٩ .
- ٥١- انظر : الحداثة / السلطة / النص، مجلة فصول م ٤ ع ٤ سنة ١٩٨٤، ص ٣٦ .
- ٥٢- انظر : مدخل إلى ما بعد الحداثة، ترجمة أحمد حسان، كتابات نقدية ع ٢٦، مارس سنة ١٩٩٤ ص ٢٢٧ .
- ٥٣- انظر : من قضايا الأدب الحديث، ص ١٤ - ١٥ .
- ٥٤- انظر : ADictionary of Literary Terms, p. 130.
- ٥٥- انظر : مدخل إلى ما بعد الحداثة، ص ١٥٣ - ١٥٥ .
- ٥٦- انظر : السابق، ص ٣٥ - ٤٤، ٣٦ .
- ٥٧- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ٥٥ - ٥٦ .
- ٥٨- انظر : الحداثة / السلطة / النص، كمال أبو ديب، مجلة فصول م ٤ ع ٣ سنة ١٩٨٤، ص ٣٧ .
- ٥٩- انظر : السابق، ص ٣٥ .
- ٦٠- انظر : الشاعر العربي المعاصر، صالح جواد الطعمة، مجلة فصول م ٤ ع ٤ سنة ١٩٨٤، ص ١٣ - ١٥ .
- ٦١- عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص ٢٣ - ٢٤ .
- ٦٢- انظر : المذاهب الأدبية والنقدية، ص ٧٣ .
- ٦٣- انظر : قراءة في ملامح الحداثة، إيوار الخراط، مجلة فصول م ٤ ع ٤ سنة ١٩٨٤، ص ٥٧ .
- ٦٤- انظر : السابق .
- ٦٥- انظر : عناصر الحداثة، فرودس البهنساوي، مجلة فصول م ٤ ع ٤ سنة ١٩٨٤، ص ١٣١ .
- ٦٦- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص ٣٢٨ .
- ٦٧- انظر : اعتبارات نظرية، محمد برادة، مجلة فصول م ٤ ع ٣ سنة ١٩٨٤، ص ١٣ .

- ٦٨- انظر : معنى الحداثة فى الشعر، جابر عصفور، مجلة فصول م ٤ ع ٤ سنة ١٩٨٤،
ص ٣٦ - ٣٧
- ٦٩- انظر السابق.
- ٧٠- كشف اصطلاحات الفنون، المجلد الأول، ص ١٢ .
- ٧١- اللسان : مادة (حدث).
- ٧٢- انظر : تجليات الحداثة، محمد عبد المطلب، مجلة فصول م ٤ ع ٣ سنة ١٩٨٤،
ص ٦٤ .
- ٧٣- انظر : معنى الحداثة فى الشعر العربى، جابر عصفور، مجلة فصول م ٤ ع ٤ سنة
١٩٨٤، ص ٣٥
- ٧٤- انظر : ما بعد القراءة الأولى، مجلة فصول م ٤ ع ٤ سنة ١٩٨٤، ص ٨٠ .
- ٧٥- النقد والحداثة، ص ١١ .
- ٧٦- انظر : السابق، ص ١٠ .
- ٧٧- انظر : مدخل إلى ما بعد الحداثة، أندرياس هويسن، ترجمة أحمد حسان،
ص ٢٢٧ - ٢٢٨ .
- ٧٨- انظر : ما بعد الحداثة، مارجريت روز، ترجمة أحمد الشامى، ص ١٤ - ١٥ .
- ٧٩- انظر : Dictionary of Art Terms, P. 150.
- ٨٠- عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الألبى، ص ١٠٩ .
- ٨١- انظر : الحداثة فى الشعر والجمهور، جبرا ابراهيم جبرا، مجلة فصول م ١٥ ع ٢
سنة ١٩٩٦، ص ١٢ .
- ٨٢- انظر : الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول م ٤ ع ٣ سنة ١٩٨٤، ص ٢٦ .
- ٨٣- انظر : حداثة النص الشعرى القديم، مجلة فصول م ٨ ع ٣، ٤ سنة ١٩٨٩،
ص ١٢ - ١٣ .
- ٨٤- انظر : تجليات الحداثة، مجلة فصول م ١٢ ع ١ سنة ١٩٩٣، ص ٣٠٩ .
- ٨٥- انظر : الخلاص بالجسد، مجلة فصول م ١١ ع ١ سنة ١٩٩٢، ص ٣٤ .
- ٨٦- انظر : دائرة الإبداع، ص ١٣٥ .
- ٨٧- انظر : إضاءات، جابر عصفور، ص ٢٠١ .
- ٨٨- انظر : خصوصية الرؤيا والتشكيل، محمد صالح الشنطى، مجلة فصول م ٧ ع ١، ٢
سنة ١٩٨٧، ص ١٤٣ .
- ٨٩- انظر : نقاد الحداثة، ص ٤٥ .
- ٩٠- انظر فى ذلك : النقد والحداثة، عبد السلام المسدى، دار أمية تونس سنة ١٩٨٩،
ط ٢ .

- ٩١- انظر : قصيدة النثر، ترجمة زهير مجيد، آفاق الترجمة ع٢١ ديسمبر سنة ١٩٩٦،
ص ٢٦ - ٢٧
- ٩٢- انظر : السرائر والمكامن عند منتصر القفاش، إوار الخراط، مجلة فصول م١٢
ع٣ سنة ١٩٩٣، ص٣٣٦ - ٣٣٧ .
- ٩٣- انظر : قصيدة النثر، ص١٩ .
- ٩٤- انظر : السابق، ص١١ - ١٣ .
- ٩٥- ت.إس. إليوت، نثر ونظم (وثائق)، مجلة فصول م٤ ع٢ سنة ١٩٨٤،
ص٢٧٣ - ٢٧٦ .
- ٩٦- انظر : قصيدة النثر، ص١١٩ - ١٢٠ .
- ٩٧- سوزان برنار، السابق، ص١٨-١٩ .
- ٩٨- انظر : قصيدة النثر، حاتم الصكر، مجلة فصول م١٥ ع٣ سنة ١٩٩٦، ص٧٨ .
- ٩٩- انظر : أساليب الشعرية المعاصرة، ص٣٦ - ٣٧ .
- ١٠٠- صلاح فضل، السابق، ص٤٣٣ - ٤٣٤ .
- ١٠١- انظر : فوضى النظام، أشرف عطية هاشم، مجلة فصول م١١ ع٤ سنة ١٩٩٣،
ص ٢٨٨ .
- ١٠٢- انظر : بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ١٣٣ .
- ١٠٣- انظر : جدلية المصطلح الأدبي، عز الدين إسماعيل، مجلة علامات ج٨ م٢ يونية
سنة ١٩٩٣، ص ١١٩ .
- ١٠٤- انظر : السابق، ص ١٢٥ .
- ١٠٥- انظر : البنيوية وما بعدها - جون ستروك ، مالكولم بوي، ص ١٦٦ .
- ١٠٦- انظر : أساليب السرد في الرواية العربية، ص ١٠٧ .
- ١٠٧- انظر : السابق، ص ١٠٤ .
- ١٠٨- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص ١٦ - ١٧ .
- ١٠٩- السابق .
- ١١٠- انظر : البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، ص ٢١٦ - ٢٢٠ .
- ١١١- انظر : الخطيئة والتكفير، ص ٥٦ - ٥٧ .
- ١١٢- انظر : سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور، محمد العبد، مجلة فصول
م٧ ع١، سنة ١٩٨٧، ص ١٠١ .
- ١١٣- انظر : علم الأسلوب، ص ١٦٩ .
- ١١٤- انظر : مدخل إلى السميوطيقا، سميوطيقا الشعر - ما يكل ريقاثير، ترجمة فريال
جبوري، ص ٢٣٢ - ٢٣٣ .

- ١١٥- انظر : السابق .
- ١١٦- انظر : النص الأدبي وقضاياها، مجلة فصول م ٥ ع ١ سنة ١٩٨٤ ، ص ١٢٤ .
- ١١٧- انظر : السابق .
- ١١٨- انظر : إنتاج الدلالة الأدبية، ص ٤٥ .
- ١١٩- انظر : آليات السرد في القصة القصيرة، مجلة فصول م ٨ ع ٣، ٤ سنة ١٩٨٩، ص ١٣٢ .
- ١٢٠- انظر : افتتاحية، مجلة إبداع ع ٤ س ٣ إبريل سنة ١٩٨٥ ، ص ٥-٧ .
- ١٢١- مجدى وهبة، معجم مصطلحات الأدب، ص ٤٥٥ .
- ١٢٢- السابق، ص ٤٥٥ .
- ١٢٣- انظر : الواحد والمتعدد بين المجتمع والمسرح، سامح مهران، مجلة فصول م ١٣ ع ٤ سنة ١٩٩٥، ص ٧٥ - ٧٦ .
- ١٢٤- انظر : معجم الدراسات الإنسانية، ص ٣٦٢ .
- ١٢٥- انظر : السابق، ص ٢٦٢ - ٢٦٣ .
- ١٢٦- انظر : عصر البنيوية - إيث كريسويل ، ترجمة (جابر عصفور)، ص ٤١٧ .
- ١٢٧- البنيوية وما بعدها - جون ستروك، ترجمة محمد عصفور ، ص ٤٤ - ٤٥ .
- ١٢٨- انظر : مسرح القسوة ، حفيظة عبد المنعم، مجلة فصول م ٢ ع ٣ سنة ١٩٨٢ ، ص ١٠٤ .
- ١٢٩- معجم الدراسات الإنسانية، ص ٢٥٤ .
- ١٣٠- الأسس النفسية للإبداع الفنى، ص ٣٧ .
- ١٣١- انظر : معجم اصطلاحات الصوفية، عبد الرازق الكاشانى، تحقيق عبد العال شاهين، دار المنار القاهرة سنة ١٩٩٢ ، ص ٢١٦ .
- ١٣٢- انظر : الحلم والكيمياء والكتابة، مجلة فصول م ٧ ع ١، ٢ مارس سنة ١٩٨٧ ، ص ١٦٥ .
- ١٣٣- انظر : اللحظة الراهنة، مجلة فصول م ١٥ ع ٣ سنة ١٩٩٦، ص ١٥ .
- ١٣٤- انظر : معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية، ص ٩٤ .
- ١٣٥- فيليب جونسون، الحرية والانضباط، ترجمة شاكر عبد الحميد مجلة فصول م ١٢ ع ١ سنة ١٩٩٣، ص ٢٣٣ .
- ١٣٦- انظر : السابق .
- ١٣٧- انظر : مجلة ألف ، ع ١١ سنة ١٩٩١ ، ص ١٠٤ - ١١٤ .
- ١٣٨- معجم مصطلحات الألب، ص ٣٦٨ .
- ١٣٩- انظر : السابق، ص ٢٠ .

- ١٤٠- المصطلح النقدي وآليات صياغته، مجلة علامات، ج ٨ م ٢ يونية سنة ١٩٩٣ ،
ص ٨٤ - ٧٥
- ١٤١- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص ٥٩٥ .
- ١٤٢- نظريات القراءة والمشاهدة، سوزان بينيت، ترجمة سامح فكرى، مجلة فصول
م ١٣ ع ٤ سنة ١٩٩٥، ص ١٢٤ - ١٢٥ .
- ١٤٣- انظر : المسرح التجريبي ومفهوم اللاتحدد، مايكل فاندن هوفيل، ترجمة
سامح فكرى، فصول م ١٣ ع ٤ سنة ١٩٩٥ ، ص ٥٨ .

المصادر

مسرد المصطلحات بالعربية مسرد
المصطلحات بالإنجليزية مسرد تحليلي
للمصطلحات مسرد تعاق المصطلح الأدبي
مع مصطلحات الفنون

أولاً : مسرد المصطلحات بالعربية

المصطلح	الصفحة	المصطلح	الصفحة
الأثر التخريبي	٣٧٠	الدادية	١٩٢
الأدبية	٢٢٠	الدراما	٢٩٠
الأسطورة	٣٢٦	الدلالة المصاحبة	٧٥
الأسلوبية	٢١٠	رؤية العالم	٣٠٨
الإشارة	٨٩	الرمز	٩٥
الإشارة اللغوية	٩	الرمزية	١٨٦
الأقصوصة	٣١٢	الرواية	٣١٢
أنافورا	٣٦٢	الرومانسية	١٦٦
الانحراف	٣٠٤	السريالية	١٩٣
الانصباب	٣٦٤	سياق الموقف	٣٣٦
أنطولوجي	٣٦٩	الشاعرية	٢٨٦
إنية	٣٦٩	الشعرية	٢٨٦، ٢٢٣
أيديولوجيم	١٢٦	الشفرة	١٠٤
أيقونة	٩٣	الشكلية	٢١٦
البرجماتية	٣٠٠	الصوت	١١٥
البنوية	٢٢٩	الطبيعية	١٨٤
البياض الدلالي	٣٦٢	الطوطمية	٣٦٧
بيوريتاني	٣٦٥	الظواهرية	١٢٢
التأويلية	١٤٣	العلاماتية	٢٩٧، ٢٤٢
التجانسية	١٢٦	العلامة	٧٧
التجربة	١٣٠	العمل	٢٦٧
التداولية	٣٠٠	القراءة	٢٨٢
التعبيرية	١٩٠	القصة	٣١٢
التفكيكية	٢٥٥	القصة القصيرة	٣١٢
التقنية	١٢٠	قصيدة النثر	٣٥٤
التناصية	٢٤٩	الكتابة	٢٨٢

تابع مسرد المصطلحات بالعربية

المصطلح	الصفحة	المصطلح	الصفحة
التيمة	١٣٦	الكلاسية	١٥٨
الحدائثة	٣٤٢	الكلام	٢٧٨
الحدائثة	٣٤٢	الكلبية	٣٦٨
الخطاب	٢٧٣	الكيوتكا	٣٧١
اللغة	٢٧٨، ٢٧٣	الموتيفة	١٣٩
المؤشر	٨٩	الموضوع	١٣٠
المحاينة	١٢٥	المولد	٣٦٤
المصطلح	٩	النرفانا	٣٦٨
المضمون	١٣٠	النص	٢٦٧
المعتم	١١٨	النقد الجديد	٢١٦
المعنى	١٣٠	الواقعية	١٧٧
المفارقة	٣٣٢	الواقعية الاشتراكية	١٩٩
		الوجودية	١٩٦

ثانياً : مسرد المصطلحات بالإنجليزية

Anaphora	٣٦٢	Meaning	١٣٠
Anthology	٣٦٩	Modernism	٣٤٢
Chaotics	٣٧١	Modernity	٣٤٢
Cipher	١٠٤	Morpheme	١١٨
Classicism	١٥٨	Motif	١٣٩
Connotation	٧٥	Myth	٣٢٦
Content	١٣٠	Naturalism	١٨٤
Context of Situation	٣٣٦	New criticism	٢١٦
Cynism	٣٦٨	Nervana	٣٦٨
Dadeism	١٩٢	Novel	٣١٢
Deconstruction	٢٥٥	Novella	٣١٢
Deixis	٩	Ontology	٣٦٩
Deviation	٣٠٤	Parole	٢٧٨
Discourse	٢٧٣	Phenomenology	١٢٢
Drama	٢٩٠	Phoneme	١١٥
Existentialism	١٩٦	Poetic	٢٨٦
Experience	١٣٠	Poetics	٢٨٦، ٢٢٣
Expressionism	١٩٠	Poureness	٣٦٤
Formalism	٢١٦	Pragmatics	٣٠٠
Hermeneutics	١٤٣	Pragmatism	٣٠٠
Icon	٩٣	the Prose Poem	٣٥٤
Ideologeme	١٢٦	Puritan	٣٦٥
Index	٨٩	Readerly	٢٨٢
Immanence	١٢٥	Realism	١٧٧
Intertextuality	٢٤٩	Romanticism	١٦٦
Irony	٣٣٢	Semantic Whiter	٣٦٢

تابع مسرد المصطلحات بالإنجليزية

Socialist realism	١٩٩	Technique	١٢٠
Story	٣١٢	Term	١١٩
Isotopie	١٢٦	Semiotics	٢٩٧، ٢٤٢
Language	٢٧٨، ٢٧٣	Short story	٣١٢
Literariness	٢٢٠	Sign	٧٧
Matrix	٣٦٤	Signal	٨٩
Structuralism	٢٢٧	Text	٢٦٧
Stylistics	٢١٠	Theme	١٣٦
Subject matter	١٣٠	Totemism	٣٦٧
Surrealism	١٩٣	Ver fremdungs effekt	٣٧٠
Symbol	٩٥	Weltanschauung	٣٠٨
Symbolism	١٨٦	Work	٢٦٧
		Writerly	٢٨٢

ثالثا : مسرد تحليلي للمصطلحات*

أنا فورا Anaphora

ظاهرة بلاغية تعنى بتكرار الصدارة فى تتابع الجمل، وقد تكون كلمة أو عبارة فى الشعر والنثر يتم تكرارها لغرض بلاغى.

أنطولوجى Anthology

الصوت الدال مشتق فى اليونانية من كلمتين، الأولى بمعنى (الزهرة) والثانية بمعنى (أختار) وفى مجملها تعنى (انتقاء الأزهار)، أو المختارات، أو المنتخبات الأدبية والشعرية.

الكيوتىكا Chaotics

مصطلح جاء إلى النقد الأدبى من حقل الكيمياء ضمن نظرية (إيليا بريجوجين Ellya Prigogine) ممثلا وجهة النظرية التى ترى العلاقة بين النظام والانظام فى تفاعلها الخصب؛ أكثر مما ترى تضادا ثنائيا يقوم على التراتب.

الشفرة Cipher

ترادف Code فى الإنجليزية، وهى فى المستوى الأول عملية إحلال مدونة الاتصالات محل اللغة، وفى المستوى الثانى تقع فى العلوم الاجتماعية على كونها ملامح سلوكية ثابتة تختلف من شخص لآخر، أما المستوى الثالث فيشمل تصورهما تقنيات انحراف اللغة من اللغة العادية إلى اللغة الفنية الإبداعية، والتى تختلف من مبدع لآخر اختلافا غير نوعى داخل النوع الأدبى، وبين جنس أدبى وآخر، وقد تختلف عند المبدع الواحد فى مراحل زمنية متباعدة، ثم إنها فى كل الأحوال تصبح الوحدة الفعالة فى تحديد الملامح الفنية للسياق، يفترض أن يتفق عليها كل من المبدع والمتلقى، وهى إن كانت ثابتة كوسيلة اتصال فى المستويين الأول والثانى فهى فى المستوى الثالث تتمتع بقدر من المرونة يحقق الحراك السياقى للنصوص الأدبية فى أزمنة مختلفة.

الكلاسية Classicism

تنتمى إلى الإشارة اللغوية اليونانية (Classes) من حيث كونها وحدة متميزة (فى الجيش أو الأسطول)، أو طبقة الصفوة، أو فصل دراسى متميز، وهى فى كل

* ترد مرجعية هذا المسرد إلى ما سبق أن ورد ضمن القضايا.

الترتيب حسب وقوع الصوت الدال فى الاصل الأجنبى لاستقراره بدرجة أقوى.

الأحوال طبقة اجتماعية خاصة راقية، تجمع الملوك والأمراء والنبلاء، وتدخل المجال المصطلحي على كونها عناية التصور بما يحقق أيديولوجية هذه الطبقة. وقد أخرج المصطلح شطأه في إيطاليا بدءاً من القرن الخامس عشر أو ما يعرف بعصر الانبعاث، محققاً نظرية (المحاكاة) الأرسطية، ثم استغلظ واستوى على ساقه في بداية القرن التاسع عشر في كل من إيطاليا وألمانيا وفرنسا وروسيا، وعرف بالكلاسية المحدثّة، واعتمدت الكلاسيكية الأولى والثانية الإعلاء من شأن النموذج اليوناني وما كان عليه من أفكار جمالية عند كل من أرسطو، وهو راس، وكونتليان، ولونجيجوس. ثم يتجرد التصور المصطلحي حتى أصبحت الكلاسيكية نمطا من أنماط السلوك الفني تعتمد في أصلها الفلسفي على نظرية المحاكاة، وتتمخص عن توجه اجتماعي يحترم إلى حد كبير سادته وصفوته، وتوجهه فني يحترم إلى حد أكبر ماضيه، وينحو منحى العقل باعتباره المفجر الأول للعمل الأدبي، فيجنىح إلى النظام والموضوعية والتزام القواعد الموروثة.

الدلالة المصاحبة Connotation

نشاط للعلاقة بين الصوت الدال والصورة الذهنية بأحد تصورات اللفظ دون التصور الشائع من جراء تجربة فردية أو جماعية للقارئ.

المضمون Content

هو نتاج السياق الدلالي للنص الذي يقع على الموضوع المنتخب والمعالج من خلال رؤية المبدع، في البنيوية وما قبلها، ثم يصبح أحد تجليات (الأثر) في ما بعد البنيوية، إلا أنه في جميع الأحوال يحال إلى الدلالة؛ خلاف (الموضوع) الذي يحال إلى المعنى.

سياق الموقف Context of situation

مواءمة الملامح الخارجية للنص مع واقعته السياقية، مقارنة أو مجاوزة للوحدة مركز الاهتمام في مستويات التحليل المختلفة، اللغوية، والصوتية، والنحوية، والدلالية.

الكلبية Cynism

تعنى بالحركة الفلسفية التي بدأت في النصف الثاني من القرن الرابع عشر قبل الميلاد، في بحثها عن السعادة التي لا تتحقق إلا بالوفاق مع الطبيعة، ودأبت هذه الحركة على احتقار العادات والتقاليد وقواعد السلوك المألوفة حتى كانت فضيلتهم في انتهاك فضائل المجتمع وكان أشهرهم (ديوجين الكلبي) الذي راح ينشر الفضيلة

بالسير فى الطرقات حاملا مصباحا فى الظهيرة وكان لا يدع إنسانا دونما قدحه بلسانه اللاذع، وكان يدعو إلى الزهد والتقشف وترويض الإرادة ومسايرة الطبيعة ضاربا أمثله بالحيوانات خاصة (الكلب) لما فيه من تحرر من الترف والعبودية ومواءمة الطبيعة كما يرى.

الدادية Dadeism

يرد صوتها الدال إلى (دادا Dad, Dada) وتقال للأب تحببا بلغة الأطفال، وكأنها ترد الإنسان إلى عهد الطفولة، وتنهض كمذهب أدبى أسسه (تريستان تزارا Tristan tezara) فى زيورخ بسويسرا عام ١٩١٦؛ على التخلص من قيود المنطق المعتادة والعلاقات السببية فى التفكير والتعبير، حتى أصبحت تسخر من العقل قدر سخريتها من الوجدان وكل ما يتسق مع المنطق ويرسو على تقعيد أو معيار، لترمى إلى أنساق أشياء غير مترابطة وطرار عشوائى، أو كما يقول (فيليب سوبر) "ضع الألفاظ فى قبعة ثم أخرج منها ما يعن لك" هكذا يكون الشعر الدادى.

التفكيكية Deconstruction

هى الانحراف الأكبر فى مداخلات النقد الجديدة بفك الدوال عن المدلولات، وهى منهج قرأى يعتمد قراءة مزدوجة تصف الطرق التى توضع بها المقولات موضع التساؤل الدائم من ناحية، ومن ناحية أخرى تنتج مركبات جديدة تصبح هى الأخرى موضع تساؤل آخر وهكذا. وقد هاجمت التفكيكية الصرح الداخلى وكذلك الممارسة الخارجية المتمثلة فى الأشكال التاريخية والبنىات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية للنسق التربوى.

وكانت البشارة على يد (دريدا) الذى أعلن فشل كل النظريات السابقة فى حل مشكلة الإحالة Refrence أى إحالة الدال لشيء ما خارجه، ليترتب على ذلك أن المعنى الأدبى لا يكون واحدا أو محددًا أو واضحا لخضوعه لنوع من (الاختلاف) لا (التوافق)، و (التفكيك) لا التجميع، ويذهب (دريدا) إلى إبطال فكرة المركز، الذى كان محور البنية فى (البنوية)، إلى مركز آخر متوهم وغير ثابت بين الشعور واللاشعور.

وأصبحت الكتابة بادرة قول بالجمع بين القارئ والمبدع والنص من خلال الأثر، وصارت ممارسة وتطبيقا لانهايا وعملا لا مركزيا لا نهاية له ولا ختام.

الانحراف Deviation

كان للتصور جذوره العربية فى أى خروج بترخص عن المعيارية اللغوية، أو النحوية، أو البلاغية، وأعاد بعثه واكتشافه فى الخطاب النقدى المعاصر عالم اللغة الألمانى (سبىتر Spiyzer) الذى قام بدراسة العلاقة بين الانحراف اللغوى وأصله السيكلوجى بغية الوصول إلى تفسير موحد لخصائص اللغة الأدبية، والانحراف هو الخروج عن العرف التقليدى للغة، ويندرج من اللغة العادية إلى اللغة الأدبية، وداخل اللغة الأدبية بانحرافها عن التقليد السائد إلى أنظمة جديدة وهكذا، ليفتح (الانحراف) بذلك أفقا جديدا فى البحث عن المؤشرات الأسلوبية عامة، والفرق بينه وبين (الشفرة) هو أن الأخيرة حالة تقنية فى جميع المستويات تحدد بشيوعها ملامح السياق التى تعتمد العلاقة بين المبدع والمتلقى، بينما يبقى (الانحراف) قيد الخصائص الأسلوبية التى تحدد ملامح الأسلوب المتمثلة عملية الإبداع فى علاقتها بالمنشئ وحسب.

الخطاب Discours

تتنمى جذور المصطلح إلى العربية فى ارتكازه لدى (التهانوى) على الخطب أو الحدث الواقع فيه التخاطب، وعلى الذاتية فيما أسماه (الكلام النفسى)، وهاتان الركيزتان هما محور التصور فى الفكر البنىوى. ولأن (سوسير) كان ينظر إلى اللغة على أنها (نظام من الاختلافات) فقد فصلت البنىوية بين نظام هذه اللغة والحدث الخطابى الذى يتمخض عنه ذلك النظام، فوَقَّعت ثنائية اللغة / الخطاب، لتعنى (اللغة) بالمخزون ذهنى الذى تمتلكه الجماعة، بينما يعنى (الخطاب) بما يختاره المتحدث من ذلك المخزون اللغوى ليعبر عن فكرته.

الإشارة اللغوية Deixis

علامة صناعية اصطلاحية، تعتمد فيها العلاقة بين الصوت الدال والصورة العينية على الاعتبارية النسبية، التى يتحقق من خلالها التحول الدالسى حتى تعددت تصوراتها، بينما تحفظ العلاقة بين الصوت الدال والصورة الذهنية مرجعية هذه التصورات، لتعمل بها جميعا فى سياقات مختلفة ينتج عنها دلالات مختلفة.

الدراما Drama

تتنمى إلى الأصل اليونانى فى كتابات أرسطو، وتحمل فيه الإشارة اللغوية على الفعل، أو الحركة، أو الحدث، أو التجسيد، أو الصراع، ثم انتقل إلى الإنجليزية

كمصطلح يعنى عند (كودن) أى عمل يقصد به أن يؤدى على خشبة المسرح عن طريق ممثلين، ثم استقر على كونه المسرحية، وشهد اضطرابا كبيرا بالتعريب الذى جر معه تصورات الإشارة اللغوية فى لغته الأصل، فوقع التداخل بين تصور المصطلح وتصورات الإشارة اللغوية حتى وصل بعضها إلى حد الشيوع مثل (الصراع).

الوجودية Existentialism

جاءت إلى الوجود حاملة المبادئ الفلسفية لـ (جان بول سارتر) فى العقد الخامس من هذا القرن، ومفادها النزعة التى تهتم بوجود الفرد بصفاته الجوهرية، بينما ترد الوجودية المسيحية إلى (سورن كيرك Sorn kierke) (١٨١٣ - ١٨٥٥) خاصة فى كتابه (خوف ونهاية Fear and Trembling) و (المرض حتى الموت Sickness unto Death). وتستند الوجودية عند (سارتر) على أن الوجود المطلق يسبق الجوهر أو الوجود الفعلى، وكل شىء فى الوجود له صورة مثالية مجردة وسابقة على وجوده، ومعنى ذلك أن الإنسان مسلوب الإرادة، وهو مجرد مسخ لصورة سابقة عليه، وتطالبه بفعل الضد وتحقيق الجوهر من خلال العقل والتفكير، فوقع الوجوديون فى اعتبار القدر وهما، وردوه كلية إلى الجبرية، ورفضوا كل القيم والمثاليات السابقة، ودعوا إلى ضرورة صنع الوجود عن طريق الفرد الحر وخلق مجتمع مثالى على مسئولية الإنسان. أما الوجودية الدينية أو المسيحية فعادت مرة أخرى بعد الحرب العالمية الثانية على يد الفرنسي (جبريل مارسيل) حيث ترد جميع أفعال الإنسان فى هذا الوجود منذ نشأته إلى تنفيذ إرادة الله.

التجربة Experience

مجموعة الدوافع التى تدخل فى تخليق النص، بدءا بالتكوين التقاسفى والوجدانى لدى المبدع، ومروا بالهزة الحاضرة، والتى تستدعى هذا التكوين وتشكله فى صياغات وتشكيلات فنية جديدة، وتتسع لتحتوى تصورات الموضوع والمضمون والمعنى من حيث ارتباط أيهم بالمبدع والهزة الأولى التى نخلت منه النص، على أن يكون التوجه الطبيعى لكشف أغوارها هو الرحلة عبر النص أيا ما كان التوجه المنهجى.

التعبيرية Expressionism

ترد الاحتمالات باكورة استخدام هذا المصطلح إلى (فايو كسلز Vauxcells) عام ١٩٠١، إلا أنه أصبح معنيا بتلك الحركة التي ظهرت في ألمانيا (١٩٠٥)، وضمت مجموعة من الرسامين تنحو منحى البعد عن تمثيل الحقيقة الخارجية لتستعويض عنها بعرض رؤيتهم الشخصية للعالم، ثم انتقل إلى ميدان الأدب عام ١٩١٤ على يد النمساوى (هيرماندبار) معنيا بتطويع القواعد والعناصر المعيارية للكتابة من أجل ملاءمة الغرض. ولعلها المحاولة الأولى التي بدأت عندها إرهابات التحول النقدي والإبداعي نحو العناية بالشكل والتقنية الأدبية في الكتابة.

الشكلية Formalism

حركة أدبية ظهرت في روسيا عام ١٩١٧ وقادها (فيكتور شكوفسكى) و(زمياتن)، وانحصرت رؤية الشكليين الروس في أن قضية الفن الأدبي الأولى هي الأسلوب والتقنية، وأن التقنية ليست فقط هي الطريقة ولكنها أيضا موضوع الفن. وبالرغم من وقوع هذه الحركة على البطلان في عشرينيات هذا القرن إلا أنها عاودت الكوة في أربعينياته لتصبح على مشارف نظرية جديدة سوف تنهمر بعدها حلقة متصلة من التصورات التي تنتقل من (العمل) إلى (النص)، ويبدأ الفكر النقدي فتح سبل جديدة، بعدها استطاعت هذه (الشكلية) التركيز على الملامح المميزة للأدب، والوسائل الفنية، وحيل الصنعة التي يختص بها.

التأويلية Hermeneutics

منهج قرأني يعتمد تجربة الذات والحواس في (الظواهرية)، وينصب على اللغة والتراكيب في (البنوية)، ثم يصير توجهها فرديا في قراءة النصوص المبتدعة في إطار اللغة الطبيعية وفق منحى (العلاماتية)، ولنا أن نستنتج أن هذا التصور هو ما سوف يستقر في القراءة التفكيكية على أصولها ومنهجها؛ ليغدو معنيا بالمبادئ المنهجية في تأويل النصوص.

الأيقونة Icon

مثل، أو صورة مباشرة للشئ ومشابهة له، ليست في حاجة إلى علاقة طبيعية تربطها بالموضوع المشار إليه من قبيل التجاور كالمؤشر Index، ولا إلى علاقة تعسفية أو عرفية لمادى يدل على معنى مثل الرمز Symbol، بينما هي علامة تعتمد على علاقة أساسها التشابه الظاهري، وتحل محل الشئ المشابه، مثل صورة الشخص (الفوتوغرافية) أو المرسومة.

أيدولوجيم Ideologeme

أتت به إلى الساحة النقدية (جوليا كريستيفا) باعتباره وحدة واحدة تعنى بوظيفة ربط بنية أدبية ملموسة (رواية مثلاً) ببنى أخرى (خطاب العلم مثلاً)، ليكون وحدة جامعة يحيل إليها الفضاء النصي في الممارسات الدلالية، ويعنى تلك الوظيفة للتداخل النصي التي يمكن تراءتها (مادياً) على مختلف مستويات كل نص تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية، شأن (رحلة المعراج) في قصيدة (قراءة) لب (محمد عفيفي مطر) .

المؤشر Index

هو كما تقول (سيزا قاسم) إقامة علاقة سببية بين واقعة لغوية أو حدث لغوي وبين شيء تدل عليه هذه الواقعة، مثل ارتفاع الصوت كمؤشر لحالة هياج المتكلم، وارتباط (المؤشر) بوجود علاقة سببية ترجع إلى ارتباط فيزيقي أو فعالية طبيعية هو أهم ما يميزه عن الإشارة التي يعمد فيها إلى القصديّة .

المحايثة Immanence

مصطلح يدل على الاهتمام بالشيء (من حيث) هو ذاته وفي ذاته - كما يقول (جابر عصفور)، فالنظرة المحايثة هي النظرية التي تفسر الأشياء في ذاتها ومن حيث هي موضوعات تحكمها قوانين تتبع من داخلها وليس من خارجها، ويتجلى ذلك التصور في فلسفة (الظواهرية) في مجال علم اللسانيات وفي الشعرية على وجه الخصوص .

التناصية Intertextuality

يرمى المصطلح كنظرية إلى أن النص المستحدث يتولد - ما كانت النظرة النقدية منحصرة في النص المكتوب (البنية والنظام والنسق) - عن تفاعل خلاق بين منشئ النص وما سبقته من نصوص أخرى، لتتصوى (التناصية) كما يقول (صلاح فضل) على عمليات الامتصاص والتحول الجذري أو الجزئي لعدد من النصوص الممتدة بالقبول أو الرفض في نسيج النص الأدبي المحدد، ووقع المصطلح في كتابات (ميخائيل باختين) قبل أن تتبناه (كريستيفا) عام ١٩٧٦، واستقر الأمر لديها على أن (التناصية) هي الآلية الخاصة للقراءة الأدبية، وهي وحدها التي تحدث التدليل، بينما القراءة الخطية المشتركة بين النصوص الأدبية وغير الأدبية لا تنتج إلا المعنى .

المفارقة Irony

ورد عن اليونانية في كلمة (Eironeia) على لسان أحد الأفراد الذين وقعوا فريسة لمحاولات سقراط، حتى كان يعنى طريقة استدراج شخص ما للاعتراف بجهله، وعند أرسطو كانت تعنى الاستخدام المراءوغ للغة، وفي الأدب الرومانى وقع فى لفظ (Irona) وصار دليلا على وجود مستويين لمعنى الألفاظ أحدهما ظاهر والآخر خفى ويرمى إلى نوع من التورية، ثم كان المصطلح فى الإنجليزية (Irony) فى أوائل القرن السادس عشر حتى وجد سبيل العموم والشيوع فى نهاية القرن الثامن عشر، ليعنى بقول الإنسان عكس ما يعنىة أو أن يقول كلاما فى غير مقصده الحقيقى، إلى أن صار تعبيرا لغويا بلاغيا يرتكز على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ فى أى من الأعمال الأدبية، وأخيرا انتهى ليصبح موقفا ورؤية عالم يتخذها الأديب إزاء واقعه وقضاياه.

التجانسية Isotopie

استعارة (جريماس) من حقل الكيمياء والفيزياء (Isotopie = نظير)، ويعنى برصد المشاكلة والوحدة والتجانس فى النص.

اللغة Language

تتجاوز الإشارة اللغوية إلى المصطلح حال الفصل بينها وبين كل من الخطاب والكلام، ليراهما سوسير فى العلاقة الأولى نظاما من الاختلافات حتى فصلت البنيوية بين نظامها الطبيعى والحدث الخطابى الذى تمخض عنه هذا النظام لتعنى اللغة بالمخزون ذهنى الذى تمتلكه الجماعة، ويصبح (الخطاب) عملية اختيار من ذلك المخزون - أما فى الثانية مع (الكلام) فهى تصبح مجموعة من العلاقات التى تشمل نسق الكتابة، ليستوجب الأمر الفصل بين هذه العلاقات كخاصية اجتماعية شاملة، وتقنية السلوك الفردى التى تفقد معياريتها حال التأصيل لهذه العلاقات.

الأدبية Literariness

يرد (ايخنباوم) ذلك المصطلح إلى (ياكيسون) فى معرض حديثه عن الدراسة الأدبية للأدب، والتى لا تعنى سوى بخصائصه الأدبية وحسب، أى أدبيته، ومعناها - كما يقول (محمد عنانى) - السمات التى إذا توفرت فى عمل ما أصبح أدبا. وقد وقع ذلك ضمن توجهات المدرسة (الشكلية الروسية) ومناهضتها للواقعية الاشتراكية بدراسة شكل العمل الأدبى، لتخرج ما عداه مندرجا تحت الإخبار والتصريح والخضوع لمرجعية المعجم اللغوى فى تقنية الخطاب، ومن ثم فالأدبية

تقوم على دراسة العناصر الفنية التي تجعل من الأدب أدبا وتخلصه عما دونه من لغة وتقنية يمكن أن تستخدم فى أى وسيلة غير أدبية من وسائل التواصل؛ وتستخدم المادة الخام ذاتها التي يستخدمها الأدب وهى اللغة والتراكيب ودرجات الانحراف.

المولد Matrix

هو نواة المرجع النصى عند (سوسير)، والنواة الدلالية عند (ريفايتر)، والرحم أو البنية الأم عند (صلاح فضل)، وهو عبارة عن استجماع قوى البنية النحوية واللغوية فى أشد تكثيف لها يمكن أن يرد إلى كلمة واحدة قد لا تظهر فى النص وتحقق عبر صيغ متتالية.

المعنى Meaning

إن كل ما يعنى هو، وكل ما لا يعنى هو معنى أيضا، لأن الكينونة فى حد ذاتها معنى فى سياق ما، إنه إحدى حالات التواصل التى تنبنى اللغة بتقنياتها التواصلية المختلفة على تحقيق مراميها، وكلما ارتقى الخطاب ارتقت الوسيلة، وكلما ارتقت الوسيلة ارتقى معها التواصل ذهنى بآليات يحدوها التباين قدر استواء المرسل والمستقبل على حدود شفرتها، الأمر الذى يضع المعنى على سبل مستويات مختلفة للتواصل تبدأ من معنى الكلام المباشر - المستوى الأول عند الجرجاني - وتنتهى - إن كان ثمة نهاية لها - عند حدود اللامعنى الظاهرى.

الحداثة Modernism

مذهب فلسفى أدبى وفنى جاء من حقل الفنون التشكيلية ليعبر عن الحركات والأعمال الفنية المرتبطة بالحداثة فى مجالات الثقافة وعلم الجمال، وأصبحت رؤية أصحاب هذا المذهب ثورة على محاكاة الطبيعة إلى أن يجردها الفنان ويعيد صياغتها، وهى عند (كودن) تبين الانفصال عن القواعد المعروفة والتقاليد والعوف بوسائل جديدة تتطلع إلى مكانة الإنسان ووظيفته الكونية وكثير من التجارب فى الشكل والأسلوب، وعند (إيجلتون) تعنى وعيا ذاتيا متقلا بالاحتمالات، مثيرا فى حدثه باللحظة التاريخية الخاصة بالمرء، متشككا فى نفسه ومغبطا إياها فى أن واحد، إنها توحى بكبح وإنكار التاريخ فى صدمة الحاضر العنيفة، إنها حاضِر بطريقة فريدة، ومستقبل رهن توجيه ذلك الحاضر المرجأ، إنها حس بتحول مرحلى فى نفس معنى وشرط الزمنية، وانقطاع كفى فى أساليبنا الأيديولوجية للتاريخ المعاش، وكما يقول (هاو) عليها أن تناضل من أجل ألا تبتصر، كى لا تركز إلى

تقليد إلا إذا كان متجددا، حتى كانت إثراء نقديا أكثر مما كانت توجهها إبداعيا خالصا.

الحداثة Modernity

مصطلح عربى الجذر، ينهض بالتغاير على محور الزمن، وينتمى فى الأصل العربى إلى البدعة والابتداع، حتى كانت الحداثة الأولى عند أصحاب (مدرسة البديع) فى العصر العباسى ونواة الكثافة الدلالية المحددة لمفهوم الحداثة - كما يقول المسدى - تعتمد مبدأ النسبية على اعتبارها مقولة ذات جوهر، ليصبح كل تحول جذرى هو بداية تحول زمنى جديد بالضرورة، مغاير، ومتلاحق، ومطلق يشرع للتصور تجريدية فى أن ينجلي فى أى زمان ومكان، وكان (الحداثة) أصبحت قيمة فنية مطلقة لا تتضوى على أى أيديولوجية ثابتة سوى قدرتها على التغاير والتحول المستمر؛ لا كما يقع الأمر على ثوابت (الحداثية). والحداثة الأوروبية كانت قد وقعت فى أول الأمر فى حقل العلوم الاجتماعية لترتبط بالجذور والدوافع بقدر ما ترتبط بالظواهر والملاحم، وهى فى ذلك لاحقة زمنية على (الحداثة العربية)، وكذلك على من أسموهم (المحدثين) فى فرنسا، وهم فريق من الكتاب الذين اشتركوا فيما عرف بالنزاع بين القدامى والمحدثين (١٦٨٧-١٧١٤)، وكانوا يدافعون عن ضرورة التجديد فى الصيغ والموضوعات الأدبية، تواصل مع الجذر العربى القديم، ولم تكد تستقر على معطياتها (الحداثية) حتى خلفت حداثة أوربية وفق حساسية فنية جديدة ورؤية عالم مغايرة، انعكست بالضرورة مرة أخرى على المجتمع العربى حتى تفرقت حداثتين، اعتمدت الأوربية فى الأولى جانبا كبيرا من الانقطاع عن الماضى، ومثلت فاعلية الموروث فى الثانية أشد خصوصيات الحداثة العربية، فضلا عن معطيات أخرى تجلت فى الحداثتين.

وقد التمس (ياروسلاف استيكيفتش) هذه الخصوصية فى الحداثة العربية، وفصلها تماما عن ورد علم الاجتماع الذى أفضى إلى الحداثة الأوربية، كما أفضى ورد علم الجمال عبر الفنون التشكيلية إلى (الحداثية)، لينصرف التصور العربى متمثلا رسوخا أشد فى الحياة الاجتماعية والثقافية فى بعض الأقطار العربية خاصة فى مصر، قبل أن تصبح (الحداثة) حالة نفسية راسخة وجزءا من الكيان الأوربى وإحدى خصوصياته.

معجم Morpheme

يحمل على (علم الصرف Morphology)، مثلما يحمل (Sememe) على دراسات (علم العلامات Semiology)، وكذلك مصطلح (Styleme) الذي يحمل على دراسة (الأسلوبية Stylistics)، و (المعجم) هو أصغر وحدة لغوية دالة على معنى، مثلما يكون الثانى أصغر وحدة علامية، والثالث أصغر وحدة أسلوبية، وكل قد استمد صوته الدال من العلم المتصل به.

موتيفة Motif

نمط دلالي متكرر ظاهر الوضع سواء أكان موضوعا أو حدثا قصصيا أو شخصية أو فكرة أو عبارة أو كلمة؛ فى أدب ما؛ أو نوع أدبي ما؛ أو نص ما، وهو عالية على الموضوع الأمامى، وتكون (الموتيفة) جزءا من موضوع تيمة رئيسة على اعتبار (التيمة Theme) أشمل وأعم.

الأسطورة Myth

ترد إلى (Mythos) فى اليونانية بمعنى (المنطوق)، وقد أخذت الكلمة أنغاما عدة صاحبته حركة إيقاعية خاصة تتناسب والأداء، ومن ذلك الأداء كانت الشعيرة الأولى التى صاحبت ظهور الأسطورة، وهى تعنى فى (علم الأساطير Mythology) الطقوس والشعائر التى كانت تؤدى فى المجتمعات البائدة اعتناقا لعقيدة معينة، وانصرف البعض إلى اعتبارها (خرافة) من قبيل الشيوخ الخطأ، لعناية علم الأساطير بالميتافيزيقى، ثم تجرد التصور عند البعض فى تواطؤ ثالث ليدل على الحكاية المرتبطة بأصل عقائدى، مثل (إيزيس وأوزوريس)، و (سيزيف)، ولعل وقوعها عند (أرسطو) على المسرحية قد دفع البعض إلى اعتبارها رواية تحكى قصة دينية أو حدثا تاريخيا مهما فى العصور الغابرة، وتكون شخصياتها من الآلهة، أو أنصاف الآلهة، أو الأبطال العظام، أو الحكاية التى تستكشف أحد أبعاد الحقيقة وإن لم يكن البعد العلمى، وذلك ما يتسق مع التواطؤ الثالث، حتى كان إعمالها فى تواطؤ رابع بوصفها لغة، وذلك هو المنهج الذى اعتمده (ليفى شتراوس) فى دراسة البنى الأسطورية التاريخية واللاتاريخية وتجسدت من خلاله فعالية نظرية (البنىوية)، حتى أسلمنا ذلك إلى تواطؤ خامس بتمثل روح الأسطورة فى الأعمال الأدبية، لنقع على (أسطورة) النص عند (رولان بارت).

الطبيعية Naturalism

ينصرف هذا المذهب في الأصل إلى حقل الفلسفة، ويصل إلى مستوى النظرية التي ترد الطبيعة الكونية إلى الوجود بغير خالق، وتذهب عند (أبيقور) إلى التسليم بسلطة الغرائز الطبيعية إلى اللذة بغير ألم، فكان انسياق الإنسان فيها وراء غرائزه الطبيعية، حتى عارضت كل الأديان التي وضعت نواميسها للسيطرة على هذه الغرائز.

وفي علم الجمال تنكس على الفلسفة ذاتها بضرورة محاكاة العاطفة للطبيعة، ليتطور ذلك المعنى الجمالي بوطأته أرض الأدب ليصبح مرادفا لمفهوم الواقعية في محاكاة الأديب لعوالم الطبيعة وشرائعها ونواميسها، وتجلت هذه الحركة في المدرسة الأدبية التي ظهرت في فرنسا، وكان على رأسها (إميل زولا).

النقد الجديد New Criticism

المصطلح في الأصل يشير إلى نوع من الحركات في النقد الأدبي، وكانت معظمها من الأمريكيين وظهرت في عشرينيات هذا القرن ولم تتضح قبل بداية أربعينياته عندما نشر (جون كرورانسون) كتابه (النقد الجديد)، وقدم الحجة على ما يمكن أن ينتمى إلى واقعية الوجود النصي من لغة وتراكيب وبنية، وقد دافع هؤلاء النقاد الجدد عن القراءة المغلقة وقاموا بتقديم تحليل مفصل للبنية الشعرية بدلا من الاهتمام بعقل وشخصية الشاعر والمصادر وتواريخ الأفكار والمضامين السياسية والاجتماعية.

النرفانا Nirvana

يقع في حقل المعرفة الفلسفي وعلم النفس معنيا بالديانة البوذية حال الوصول فيها إلى الانفصال التام بين الروح والجسد وقتل شهوات النفس، بالاتصال بالقوى الإلهية والهروب من طغيان الحياة الدنيوية، وهي أسمى مراتب سمو الروحي في تعانق الفرد بالجوهر الميتافيزيقي للعالم، عساه يحو مشاعر الألم والمعاناة والقلق بتعطيل الشعور المادي وإعمال الشعور الروحي.

الرواية Novel

تقع عند (باختين) على كونها أحد الأنواع الأدبية التي تتسم بالتجسيد الأسلوبى متعدد الأبعاد، والتغير الجذري الذي تحدثه في التناسق الزمني للصورة الأدبية، وتكامل بنائها، ثم ارتباطها الوثيق مع الحاضر في كل تجلياته المتعددة والمفتوحة. وهي مازالت تعنى بالموضوع الحي المعروض في صورة عضوية متفاعلة

الأجزاء، متكاملة العناصر، و(ما زالت تحمل التفصيلات والجزئيات، وما زالت على احتفائها بالمكان والزمان حتى اكتسبت خاصية الطول، ويؤكد (اخنباوم) قدرتها على خلق مراكز متقابلة في الأحداث، وإبداع العقد المتوازية، وتكون النهاية فيها نقطة استرخاء لا نقطة توتر، وهي يمكن أن تعتبر رحلة طويلة عبر أماكن عديدة تعقبها عودة هادئة لتطرح مشكلة شبيهة بالمعادلة المركبة التي لا تحل إلا بمساعدة النسق الكلي المكون من معادلات متعددة المجهول، تكون الخطوات الوسطى المفترضة لحلها أهم من الحل النهائي نفسه.

الأقصوصة Novella

لم تعتمد ما جل التقسيمات للفنون القصصية كنوع أدبي، ولم يتقرر لها تخصص دلالي يخرجها من أسر تصور (القصة القصيرة)؛ حتى نستطيع وضعها كنوع قصصي مستقل سوى ما يمكن أن يقع عند البعض على معيار الطول، وإذا ما اختص هذا المعيار ببعد نسبي بين (الأقصوصة) و (القصة القصيرة) فإن ذلك بالطبع لا يؤهلها لخصوصية دلالية فنية ترقى بها إلى حد التميز.

إنية Ontology

يقع عند (أرسطو) على الوجود كما هو موجود، ليستقر الأمر على مبحث الوجود في دراسة الكائن في ذاته مستقلا عن أحواله وظواهره، ويتأتى الصوت الدال من كلمتين يونانيتين، تدل الأولى على الكينونة (الوجود الكائن) والثانية على الدرس والمعرفة، لتكون عنايتها بـ (علم الوجود) وذلك ما عرفه الفلاسفة العرب فاختروا له (الإنية) من معنى (إن) - كما يقول الفارابي - الثبات والدوام والكمال والوثاقة في الوجود والعلم بالشئ.

الكلام Parole

تتضمن ثنائية (اللغة / الكلام) عند (سوسير) على الفصل بين ما هو اجتماعي وما هو فردي، بين ما هو جوهري وما هو عرضي، فليست (اللغة) وظيفة الفرد بل هي نتاج ما يهضمة منها بصورة سلبية لا يدخل التفكير فيها إلا من قبيل التصنيف فقط، بينما (الكلام) على العكس من ذلك، فهو يجسدها فعلا فرديا وعقليا مقصودا، بمعنى خضوعه لمعايير فردية ترتبط باستعمالات الشفرة اللغوية للتعبير عن فكرة، وكذلك العملية النفسية والطبيعية التي تجلّي هذه الاستعمالات.

ويعول بعض الباحثين على لغوى (مدرسة براغ) بعث وإحياء هذه الثنائية المصطلحية، حتى أصبحت اللغة عايتها الفنية التي تتجاوز ما يمكن أن يفلت من

الرصد إزاء مستويات (الكلام) كعرض يروح ويجيء، فى الوقت الذى تنعم فيه (اللغة) بثبات الجوهر على أساس من الرقى الفنى المطلق، بما يحقق (النص) فى ذات هذه (اللغة)، ويعطى مشروعية تقنية لمداخلات النقد الجديدة خاصة (الأدبية) و (الشعرية) .

الظواهرية Phenomenology

فلسفة دراسة الخبرة الحسية من زاوية وعى الفرد بها معنية بالظاهرة، وفق ما يرى (هوسرل)، وهى تعتمد منهاجاً يودى إلى تثبيت الأشياء قبل الدخول إلى النص إعمالاً لفعالية هذه التجربة الإدراكية فى النص، لتصبح (الظواهرية) طريقة للبحث والكشف وليست مذهباً أو مدرسة، إنما هى فلسفة تعتمد النظرية التى تقول بأن المعرفة محصورة فى الظواهر المادية والعقلية، ولا تفهم الظاهرة إلا من مداخلتها مع ظواهر أخرى، وكأن ذهن لا يدرك سوى الظواهر، لذا كانت هى منهج الكشف عند أصحابها .

الصوتية Phoneme

جاء مصاحباً لا نتعاش علم اللغة العام وعلم الأصوات اللغوية فى الدراسات الحديثة، وكان قد استخدمه (سوسير) بمعنى الحصيلة النهائية للانطباعات السمعية والوحدات المنطوقة، ويستقر تصوره الآن على اعتباره أصغر الوحدات الصوتية الدالة .

الشاعرية Poetic

خاصة إبداعية مردودة إلى الشاعر، وقيمة انطباعية مجردة، تستشرف الانفعال الجمالى والوجدانى بدرجة مطلقة؛ غير أنها تحتل الصدق كما تحتل الكذب، وهى تركز مرحلة النقد الانطباعى لتوازي (الشعرية Poetics) فى مداخلات النقد الجديدة .

الشعرية Poetics

يأتى سؤالها على غرار (الأدبية)، ما الذى يجعل عملاً شعرياً؟ لتغدو الوسيلة التقنية التى افتقدتها إلى حد ما (الأدبية)، ليستند المصطلح إلى نظام من الهيمنة على الرسالة الشعرية، وتصبح المعرفة المستقصية للمبادئ العامة للشعر . وكانت عند (أرسطو) تعنى باستحضار الصورة، وعند (ابن رشد) صفة مميزة لما هية الفن الشعرى، وعند (ياكسون) يرتبط التصور بتقنية المنهج وإمكانه تجاوز النوع الأدبى إلى اعتبارها خاصة أدبية عامة تسعى نحو توثيق معيارية النصوص

من خلال لغة خاصة شأنها شأن (الأدبية) ومن طبيعتها ألا تحافظ المفردات على مردودها المعجمي أو الصرفي باعتباره قيداً يعوق مهمتها الشعرية، وكان الإنجاز الأهم للشعرية هو تقديم آليات جديدة للفهم النقدي تم على أساسها تفعيل القواعد النحوية والصرفية والبلاغية وتحويلها إلى عناصر تدخل في لب الكفاءة الحدسية لفهم الأدب، كما يقول (صلاح فضل)، فالشعرية لم تكن لتعنى بالأعمال الأدبية في ذاتها، وإنما بتلك الإجراءات التي تجعلها كذلك .

الانصباب Poureness

يقع عند (ريفاتير) ضمن آلية التحليل الأسلوبي حيث تتجمع العناصر الناتجة عن الإجراءات الأسلوبية لتعتمد التوافق بين الجوانب الدلالية والصوتية، لتتركز وتتراكم في نقطة محددة يخرج منها كل إجراء أسلوبي مستقلاً ظاهرياً غير أنه يرتبط ببنية أكبر تمثل القوة التعبيرية التي تصب فيها جميع الإجراءات، أي أن (الانصباب) يمثل السياق الدلالي الذي يقيد معاني النص ويبين قصد المؤلف، كما أنه يعتبر الإجراء الوحيد - تقريباً - الذي لاخلاف على حدوثه بطريقة واعية من المؤلف .

التداولية Pragmatics

دراسة استخدام اللغة استخداماً سياقياً واقعياً وعملياً، لتعنى بالجمع بين الحركة نحو الداخل بتحديد الوسائل الفنية مثل الإضمار والافتراض المسبق والإقناع؛ والحركة نحو الخارج بإقامة العلاقة اللازمة بين هذه العناصر والقوى الموجودة خارج النص في عالم الكاتب والقارئ مثل علاقات السلطة، والتقاليد الثقافية، وآلية التوزيع والنشر . . . إلخ، وتتوسع الموضوعات التي تتعامل معها في مجالات ثلاثة هي (العلاماتية Semiotics)، و (الدلائلية Semantics)، و (النحوية Syntactics)، وتنشط في (اللسانيات) لدراسة اللغة من وجهة نظر مستخدميها واختياراتهم المطروحة والمعوقات التي تواجه ذلك في التعاملات الاجتماعية، ثم أثر كل ذلك على عملية الاتصال .

البرجماتية Pragmatism

مذهب فلسفي أمريكي أسسه (وليام جيمس) (١٨٤٢ - ١٩١٠) و (بيرس) (١٨٣٩ - ١٩١٤)، ومؤداه أن صدق الفكرة أو الرأي هو النتيجة العملية التي تترتب عليها من حيث كونها مفيدة أو مضررة ليتجلى بشكل أو بآخر كنمط سلوكي .

قصيدة النثر The Prose Poem

تردها (سوزان برنار) إلى روايات (تليماك) و (دى بوس) فى نهاية القرن السابع عشر، وفى مقاله المنشور عام ١٩٢١ فى مجلة (تشابوك) يغيب التصور عن (ت.إس-إليوت) فى الوقت الذى يهاجم فيه الصوت الدال، ولم تكذ تقع (الحداثيّة) حتى وجدت (قصيدة النثر) مشروعيتها، وأصبحت قائمة على حدودها التى يمكن أن تفصلها عن النثر والشعر فى آن واحد كنوعين أدبيين لحدود جامعة ولا مانعة لهما، لتصبح إرادة واعية للانتظام، وتكون لها وحدتها العضوية التى تشكل وحدة واحدة وعالما مغلقا، فى محاولة للإبقاء على كينونتها كقصيدة دون الإفراط فى أن تغدو نثرا خالصا.

بيوريتانى (متزمت) Puritan

ينشط فى دائرة المجرد منذ القرن السادس عشر، وهو صفة لمن يتشدد فى التزام تعاليم الدين كما فهمها السلف من غير التجاء الى تجديد أو تأويل فيها، وهى غير (Purism) أو (الصفائية) التى هى نزعة لدى كل من يهتم بالكتابة والكلام وينحو نحو التزام الدقة والصحة فى التعبير حسبما تقرره قواعد الكلام المتواضع عليها فى لغة ما.

القراءة Readerly

دخل عالم المصطلح جراء مزاجية (الكتابة / القراءة) فى مداخلات النقد الجديدة خاصة (التفكيكية)، وهى عملية تفاعل بين الأنظمة اللاواعية التى تنطوى على ذات القارئ من ناحية، ولغة النص من ناحية أخرى، حتى أصبح للقارئ دور كبير فى تجسيد شفرات القراءة التى تجمع بين وعيه ولا وعيه، وبين ثقافته ولا شعوره، فى آن واحد على نحو يساهم إلى حد كبير فى إنتاج المعنى، وقد تقع القراءة على تصور سلبي يحقق فرضية النص المغلق دون اعتماد (الكتابة).

الواقعية Realism

بدأ أعمالها فى الحقل الفلسفى كمذهب يعنى بتقرير العالم الخارجى مستقلا عن الفكر، غير أنها بتمثلها نظرية (الانعكاس) أفضت إلى معنى معاكس وفق النظرة الأفلاطونية التى ترمى إلى أن العالم الخارجى إن هو إلا انعكاس للصور الذهنية أو للمثل الأعلى.

والثابت أن الكتاب الألمان هم أول من طبق هذا المصطلح على الأدب حينما تحدث (شيلر) عام ١٧٧٨ عن الأدباء الفرنسيين، وفى عام ١٩٥٧ أقام (شامفلورى)

الفرنسى بنشر مجموعة من مقالاته تحت عنوان (الواقعية) ظهرت فيها ملامح المدرسة الأدبية التى تبتغى فى الفن تمثلا دقيقا للعالم الواقعى، وبالرغم من محاكمة (فلوبير) على قصته (مدام بوفارى)، فإنه لم يكذب ذاع أمر (بلزاك) فى مقدمة مجموعته القصصية (الكوميديا البشرية) حتى استطاعت (الواقعية) النفاذ إلى أجواء ارحب، وكانت رؤيته فى هذه المقدمة بمثابة الإعلان عن توطيد المذهب الواقعى فى بداية النصف الثانى من القرن التاسع عشر.

وجاءت واقعية (بلزاك) على مدى مناهضة (البرجوازية) وما كانت عليه من صلف واستغلال وجشع، مصورة الحياة الواقعية تصويرا أميناً، ولعل ذلك كان أحد تجليات العصر الذى بدأ ينطلق من الفكر المجرد فى توجهاته التى تجمع العلم والفن على ظهرائية الواقع، لينتقل إلى واقع أكثر جمالا، لم يكونوا بالغية إلاباتساق منظومة المادى والروحى التى راحت ضحية التشتت والفردانية الضعيفة والإغراق فى عالم هلامى لا يسمن ولا يغنى من جوع.

الرومانسية Romanticism

ينحصر التصور فى قصص القرون الوسطى الشعرية والثرية والتى تعنى بالبطولة والمغامرة والحب والمثالية والخيال والغموض والذاتية؛ مارد الصوت الدال إلى (رومانسى)، أما إذا وقع النسب على صيغة المصدر الصناعى (رومانسية) فلن التصور يحتوى توجهات المدرسة الأدبية بخصائصها الفنية المناهضة للكلاسية، والتى ازدهرت فى أواخر القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر فى كل من ألمانيا وإنجلترا وفرنسا؛ وما يمكن أن يخرج به إلى التجريد للنشاط الفعال فى الواقع المعاصر متجاوزا حدود النوع، وينشط ليصبح خاصة عامة فى الجنس الأدبى، أو توجهها فنيا نظريا وتقنيا يمكنه أن يفلت من أسر التلريخ متمثلا بعضا من تلك التصورات التى وقع عليها فى الأصل، والتى بلغت عد الحصى، غير أن هذه التصورات لابد وأن تجتمع بالضرورة على تصور أوحد للإجازة الاصطلاحية، وهذا التصور هو ما يتمثل إلى حد كبير كل ما يتصل بإزكاء الجانب الروحى الوجدانى، والذاتى، والفردى، والمثالى والضعيف، على حساب المادية الجماعية المطلقة والطاغية فى دائرة الصراع بين الخير والشر والمعنوى والمادى.

البياض الدلالي Semantic whiter

يقع عند (جريماس) على الدوال الفارغة المرجأة مثل أسماء الشخصيات الروائية، حيث تتشكل بطريقة متطردة عبر إشارات تصويرية متتابعة تسبح على طول النص ولا تكتمل إلا في نهايته.

العلاماتية Semiotics

نظرية معرفية تأتي فعاليتها حقل النقد الأدبي من خلال نمذجة الإطار الذي ينبغي أن يحكم الفكر ما اتسق ذلك مع الظواهر العلاماتية، شأنها في ذلك شأن نظريات الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع أما أن تصبح نظرية نقدية يحاول البعض استقطاعها من حقل اللغة على كونها نتاجاً شرعياً أدبياً للنقد الأدبي فهو ما يتنافى مع ما وصلت إليه التوجهات النقدية بعد (الشعرية)، وبداية البحث في جوهر انحراف اللغة الفنية والتي أفضت إلى انعتاق الدوال عن المدلولات - المسوغ الشرعي الذي قيد فعالية العلاماتية - في النص الأدبي، ومع ذلك ظلت (العلاماتية) على اعتبارها حقيقة كائنة بالفعل كنظرية للتواصل وكلغة داخل اللغة يمكن أن تشكل نسقها ونظامها بدرجة ما ترتبط بمدى فعالية الدلالات المقيدة في النص على حساب الدلالات الحرة والعائمة.

القصة القصيرة Short story

كانت - إلى حد ما - من أشد الأنواع القصصية إخلاصاً للتخصص الدلالي، ربما لظهورها المتأخر نسبياً - أواخر القرن التاسع عشر - على يد (موباسان)، لتعنى لديه بتصوير حدث معين لايهم الكاتب بما قبله أو بما بعده، وقد تنبنى على حدث أوجد له أثر أو معنى كلي تتصل فيه أجزاءه، ويكون له بداية ووسط ونهاية، ويتضمن كيفية وقوعه وزمنه ومكانه وشخصه أو شخصوة، ويقضى إلى مضمون تقوم على رعايته التقنية من أول القصة إلى نهايتها، والنهاية هنا يعول عليها لحظة التتوير، والقصة القصيرة وحدة مستقلة لا يمكن تجزئتها، وقد تقوم على اعتماد التناقضات واللبس والتنافر والتضاد، وتلقى بتقلها إلى النهاية فتشبه القنبلة الملقاة من طائرة لكي تدمر الهدف بكل قوتها وسرعتها كما يقول (إيخنباوم).

العلامة Sign

تعنى عند (بيرس) شيئاً ما ينوب لشخص عن شيء ما بصفة ما، لذلك وقع كل من الدال والمدلول كوحدين منفصلتين، مثل كون الدخان علامة على النار، حتى استند إلى ذلك الدرس العلاماتي في العلوم الاجتماعية، وعند (سوسير) هي حقيقة مادية

محسوسة تؤثر فى العقل صورة ذهنية لشيء له وجود فى الواقع، ولما كانت انطلاقته من اعتباطية اللغة؛ فإنه لم يعتمد سوى الصورة الذهنية كما تقع فى ذهن المتلقى، لتقوى بذلك الرابطة بين الدال والمدلول، اكبارا للمدلول لاثقة فى الدال، ثم تنصرف فى التفكيرية لفض هذه الرابطة بعد الفصل بين التجربة والذات وحل مشكل الإحالة، ليتحقق بذلك الفضاء الشعري الذى تسبح فيه العلامة.

الإشارة Signal

علامة صناعية أو اصطلاحية، يتم إنتاجها إراديا، لها دلالة واحدة لا تقبل التتويج ولا تختلف من شخص لآخر، مثل الإشارة الضوئية فى السيارة، وصفارة الإنذار، وإشارة المرور.

الواقعية الاشتراكية Socialist Realism

تم اعتمادها فى دستور اتحاد الكتاب السوفيت عام ١٩٣٤ معنية بتسجيل منهج الحياة فى المجتمع الاشتراكي، فتهتم بالسواد الأعظم من الشعب وبالأخص طبقة العمال والكادحين، وتبرز ما يعترهم من معاناة من أجل لقمة العيش، ليصبح بذلك الفن أحد سدنة المجتمع وتابعاً للحياة الاجتماعية، والأدب الواقعي الاشتراكي أدب موضوعي يتخذ مادته من العلاقات الإنسانية والعادات والقيم الجديدة.

وقد بلغت (الواقعية الاشتراكية) من الصلف ما جعل ميلادها على أنقاض المذاهب الأخرى حتى استلبت حرية الإبداع، وبالرغم من ذلك فقد وطدت أركان مذهب (الواقعية) فى الإبداع الأدبي، فضلا عن رصدتها القوى الفاعلة فى المجتمع وحركتها إلى الأمام.

القصة Story

مصطلح أخرجه جل التقسيمات للأنواع القصصية من تفرد النوع الأدبي، ويحدد (جينيت) تصوره بالملفوظ السردى سواء أكان خطابا شفويا أو مكتوبا يتضمن علاقة بحدث أو مجموعة أحداث، أو المضمون السردى؛ أى تتابع الأحداث التى يرويها الخطاب، أو الحدث المروي مردودا إلى فعل القص ذاته والذى بدونيه لا يكون ملفوظا ولا مضمونا.

البنوية Structuralism

مر التصور بالعديد من التحولات، فضلا عن أن كل بنيوى يحدد نسقه الخاص من الفكر على نحو يميزه عن غيره، حتى أن (بارت) يقول "إن البنيوية ليست مدرسة أو حركة أو مفردات، بل نشاط يمضي إلى ما وراء الفلسفة، وتتألف

من سلسلة متوالية من العمليات العقلية التي تحاول إعادة بناء الموضوع لتكشف عن القواعد التي تحكم وظيفته، في حين أن (دريدا) يقرر أن "البنوية تحيا في - وبالخلاف - الواقع بين وعدا وممارستها"، غير أنها استندت في كل أحوالها على أن الإيمان باللغة وتقنياتها هو مدار الكشف عن أصل الأنساق الكونية المتجلية في الذات الإنسانية، فاعتمدت على استنباط دلائلها من قواعد اللغة والنحو، ومنلحي التركيب، والتعارضات، والثنائيات الضدية (الحاضرة والغائبة)، والتحويلات اللغوية، وذلك بارتكازها على أسس (بياجية) الثلاثة، وهي (الشمولية) في عنايتها بالتماسك الداخلي للوحدة حتى تصير كاملة في ذاتها، وجمع خصائص الوحدات ككل يتفوق على كل وحدة على حدة، ثم (التحول) بمعنى قدرة البنية على التولد واستحضار ذات القارئ لتفعيل النص، ثم (التحكم الذاتي) حينما لا تفتقر البنية إلى محرك من خارج النص على أن يبقى ارتكازها على أساسها الفلسفي الأول المتمثل في اعتماد مبدأ (الثنائية Dualism) انطلاقا من الثنائيات الضدية عند (جيوم) و(هيلمسلف) و(تشومسكي) و(ياكسون)، والأخير كان له فضل السبق مع (كلود ليفي شتراوس) في تحول (البنوية) من حقل العلوم الاجتماعية إلى الأدب علم ١٩٢٩، وكانت (مدرسة براغ) على رعايتها وتبنيها حتى قامت ثورة الطلاب في فرنسا عام ١٩٦٨، ليعاد النظر فيها مرة أخرى، في انقطاع تام عن بنوية (ليفى شتراوس)، ولم يكد يأتي (بارت) و(دريدا) و(لاكان) وآخرون لإعادة ترميمها من الداخل حتى وجدوا أنفسهم خارجها وعلى أعتاب نظرية أخرى هي (التفكيكية).

الأسلوبية Stylistics

يمكن حصر التصور المصطلحي أولا في ضرورة الفصل بين مستويين للغة ينحصر الأول في الصفة التركيبية المجردة البحتة والثاني يعنى بالصفة الوجدانية التي تميز أى مبدع عن آخر، وثانيا فإن ارتكاز (الأسلوبية) عند (باليه) على مدى فعالية محور الاستبدال بالاختبار الفطن الذي يجرى بين مفردات اللغة؛ يجعل من الغبن انصراف ذلك المحور إلى المتلقى، بل إنه خاصة أساسية مرتبطة بالمبدع ومدى تميزه أو اختلافه في خلق مؤشرات أسلوبية بعينها. دون أخرى، وثالثا فإن آلية التضاد التي دعا إليها (ريفايتر) تعتمد على ما وراء النص إلى منطقة تدخل بالتحديد في أعمال التداعي، وقد تتجاوز بذلك ارتكاز (الأسلوبية) على استنباط قواعدا من تركيباتها القائمة والحاضرة إلى ما ينصرف إلى توجه فلسفي آخر، لتبقى (الأسلوبية) على عنايتها بالتركيب الحاضرة ومدى علاقتها بالمنشئ.

الموضوع Subject matter

صورة فكرية مجردة، وهو ينتمى فى الشعر إلى الدعامة التى تستند إليها فكرة القصيدة، كما أنه حقيقة عامة تفسر نفسها خلال لغة خبرة الشاعر، وفى كل الأحوال فإنه يصبح جزءاً لا يتجزأ من تصور التجربة ككل، وفى الوقت ذاته فإنه يختلف عن (المضمون) فى اتكاء الأخير على المستوى الدلالى، فى حين أن (الموضوع) يبقى عالة على المعنى.

السريالية Surrealism

تتصب عنايتها على ما فوق الواقع مردوداً إلى واقع آخر يرد عن اللاشعور والعقل الباطن، ذلك الذى لا يقع على أى نظامية سوى نظامية المنبع (الفرد الواحد) حسبما تتسق الأمور مع تجربته الوجدانية، أو عفوية الطرح الإبداعي، ولا يبقى من محاور الالتقاء بين المبدع والمتلقى أى أعراف أو معايير سلفية للتفاعل مع العمل سوى ما يرده أصحاب ذلك الاتجاه إلى ما يسمى بالنبضة الكهربائية غير المرئية.

والمصطلح قد ابتكره الشاعر الفرنسى (أبو لينير Apollinaire) ليصف به توجهه المتجاوز للواقعي (ثدياتريزياس)، ثم أعادله رونقه وتألقه (بريتون Breton) عام ١٩٢٤ ليدل به على مدرسة من الأدباء والفنانين تطمح إلى تحرير الإبداع الفنى من قيود العقل والمنطق، تواصل مع ما أجلته أبحاث علم النفس من ثورة فى عالم اللاشعور.

الرمز Symbol

شئ حسى يحيل إلى شئ معنوى لا يقع تحت الحواس، وقائم على علاقة التداعى بين الشئيين، حسبما أحست بها مخيلة الرامز، والتقت عليه الذاكرة العظمى.

الرمزية Symbolism

إعادة تشكيل الواقع من قبيل التشكيل الرمزي له بما يتسق مع الرؤية الفنية للمبدع، وقد أعلن (جان مورياس) مبادئها فى صحيفة (الفيجاور) صبيحة ١٨ سبتمبر سنة ١٨٨٦، وبعد موت (فيكتور هوجو)، عام ١٨٨٥، وبعد اجتماع جمع كلاً من (مالارميه) و (فرلين) و (رامبو) و (كروبير) و (جان مورياس)، وكان ذلك بمثابة التعميد الرسمى للرمزية التى دعت لشعر يستطيع أن يوحى بحياة الشاعر الداخلية ويجعل مما يروونه فى العالم رموزاً للحالات النفسية، ولذلك سمو أنفسهم بالرمزيين.

التقنية Technique

ينشط اللفظ فى وضعه كإشارة لغوية على اعتباره أسلوباً أو طريقة عمل أو صنعة، وانتقل الى المجال المصطلحي للدلالة على طبيعة التكوين فى العمل الفنى والآلة الصياغة، حتى شاع مصطلح (Technical) دالاً على التقنى فى المجال الفنى، و (Technic) فى مجال العلم التطبيقي.

المصطلح Term

إشارة لغوية، مفردة دالة أو جملة، متوارثة أو مستحدثة، تعطل عمل العلاقة فيها بين الصوت الدال والصورة العينية، وتواطأت الذاكرة العظمى فيها على أحد تصورات العلاقة بين الصوت الدال والصورة الذهنية، يفترض ألا تختلف دلالاته مهما اختلف الحقل الدلالي الواقع فيه.

النص Text

عرف على أنه كلمات مطبوعة يتألف منها الأثر الأدبي، غير أن مداخلات النقد الجديدة فى ما بعد البنيوية كانت قد انتقلت - كما يقول (بارت) - من (العمل) إلى (النص)، ليصبح (النص) هو المنوط به فعالية اللغة والتراكيب بوضع (الكتابة) فى درجة الصفر أو اللامعنى وعندما تنطلق المدلولات الى لا نهائية دلالية، وقد ارتبط المصطلح بالنظرية وتقنياتها بدرجة أشد حتى انضوى عليها تحوله الجذرى فى كل من البنيوية والعلاماتية والتناصية والتفكيكية.

التيمة Theme

يعنى عند (أرسطو) الفكرة التى هى موضع الاهتمام الأولى للمقالات والقصائد الغنائية، والصوت الدال ينتمى الى اللفظ اللاتينى (تايماء) ويعنى الشئ الذى نضعه، واشتقت منه الفرنسية (تايماتيك) كنهج يباشر النصوص الأدبية بالكشف والتقويم، وينحصر التصور فى كون المصطلح يشير إلى الطريقة التى يميز بها المتحدث الأهمية النسبية لمادة موضوعه، وتعرف (التيمة) على أنها المكون الأساسى الأول للجملة أو للنص، مثل تيمة الحزن أو الفرح أو الحب أو الموت فى أى نص أو مجموعة من النصوص.

الطوطمية Totemism

مصطلح نشأ فى حوض الدراسات الأنثروبولوجية، ويعنى الاعتقاد بوجود علاقة خاصة بين حيوان أو نبت (يطلق عليه أو عليها اسم الطوطم) من ناحية، وجماعة

بشرية أو فرد من ناصية أخرى، وهناك محرمات فى علاقات الناس بطوطمهم وكذلك طقوس محددة، والاعتقاد أحيانا بأن الطوطم هو الجد الأعظم للجماعة.

الأثر التغريبي Verfrendungs effekt

فى المسرح الملحمى يبنى على إيهام النظارة أنها تشاهد الواقع، وعند (بريشت) له توجه سياسى بإيقاظ الوعى بأن المؤسسات جميعا تعد من نتائج عملية التغير وهى قابلة لذلك.

رؤية العالم Weltanschauung

يعنى بالأساس المتيافيزيقى لنظرة الإنسان إلى الأشياء التى يبنى عليها تصوره لمعنى الحياة، ليصبح رؤية شاملة وحدث فيه (الشعرية) بين عمل الباصرة فى الصورة الحسية والمتشكلة لغويا وفعل المخيلة الحلمى، وكان (فراى) قد ربطه بالنقد الحديث من خلال فكرة النماذج البدئية والأبنية الكلية العليا فى الأبنية البشرية، أما (جولدمان) فربطه (بالبنوية التوليدية) بتعبيرها عن الضمير الجمعى على اعتباره محصلة عملية التبئير التى يقوم بها النص الأدبى.

العمل Work

كان يطلق على أى أثر ينتجه الفنان أو الأديب لعرضه على الجمهور، وتجلي فى (الواقعية الاشتراكية) باعتباره الهدف الأسمى للنظرية ومحور تفعيلها ليتمثل الإنجاز الحقيقى لها ويحمل معطياتها الأيديولوجية السياسية والاجتماعية، وفى مداخلات النقد الجديدة أصبح (العمل) شاملا فعالية التجربة وفق منحى الصياغة المغلفة التى تنحو قبل ارتباط الدوال بالمدلولات على ما يكنه المعنى حسبما يطرحه المنشئ وتخضع له عملية التفسير.

الكتابة Writerly

أصبح مصطلح (الكتابة) أحد تجليات نظرية (التفكيكية)، وأحد حواريتها الذين تبناوا دعوى النظرية من خلال تصوره، لينضوى على قيمة إيجابية تعنى بقارئ يساهم فى إنتاج الدلالة، وينهض التصور - كما يشير (جابر عصفور) - على التمييز بين اللغة من حيث كونها أصواتا مسموعة ومنطوقة، ومن حيث كونها علامات أو نقوشا مرئية ومكتوبة، ولأن اللغة المنطوقة تنزع إلى مركزية اللوجوس بأسبقية المشافهة وحفظها للتراث، فإن (الكتابة) تأتى لتحطيم ذلك الأثر الطاغى، لتتبدى الكتابة أصلا بعدما كانت تابعا، ثم هى تسعى لتحطيم مركزية البنية - كما يرى

(دریدا) – أملا فی البحث عن القيم الخلاقه فی تقنیة هذه الکتابه باعتبارها الأصل
الممكن للغة.

رابعاً : مسرد تعانق المصطلح الأدبي ومصطلحات الفنون (*)

بدا إلى أى مدى كانت فعالية الأصل المعرفى فى نظرية المصطلح النقدى، ولاشك أن هذا الأصل يجسد فعالية التواصل على دائرة للفكر المجرد التى تحكم كينونة المنظومة البشرية فى منحائها التطورى، وهو إذا اشتمل تعانق العلوم والفنون؛ فإنه إزاء تعانق الفنون وبعضها بعضا يكاد يصبح مسلمة مطلقة، تجلت إلى حد كبير فى أطروحة البحث، حتى أوشك كل تغاير فلسفى أن يعم الفن قاطبة، وفى الوقت ذاته فإن ثمة أصولاً فنية لمصطلحات بعينها لم تكد تولد حتى غادرت حقلها الفنى إلى الأدب والعكس صحيح، والرحلة بين المنبع والمصب لم تكن على قدرها من الفصل بقدر ما كانت من امتزاج، وليس من قبيل الحصر بل التذليل ما يقع على ما يلى من مصطلحات حتى أمكن حصرها فى اتجاهين : الأول : المنحى التقنى الإبداعى، والثانى: التوجه الفلسفى النظرى، ويشمل الأول مصطلحات مثل :

الشفرة Cipher

وقعت فى الأصل على اختصارات الأسماء فى توقيع الرسامين على لوحاتهم بأحرفهم الأولى، فى الوقت الذى كانت فيه (Code) تتمتع فى مدونة الاتصالات بالمستوى الأول لإشارية اللغة، وبدخولها مجال الأدب وجدنا أن كليهما ينصهر فى الرسو على تلك الملامح الفنية للغة والسياق التى تحقق التواصل الإبداعى من قبيل (الانحراف) .

الأيقونة Icon

لم تأت حقل (العلاماتية) فى الدراسات الاجتماعية والأدبية على غير تمثيلها فى المجال الفنى الذى احتواها على كونها لوحة من الرسم أو تمثالا يتناول موضوعاً دينياً يقره العرف والعادات بنموذج مشابه بكل دقة للأصل، حتى كانت الأيقونة الأصيلية المرتبطة بالتوجه الدينى محصورة فيما بعد القرن الخامس الميلادى وحتى وقتنا الحاضر، ليجتمع الرسم والنحت والتصوير والأدب على اعتبارها مثلاً أو صورة مشابهة للشيء .

(*) تعتمد مرجعية مصطلحات الفنون هنا على :

1- Edward Luci

2- Herbert Read, Dictionary of Art and Artists.

الموتيفة Motif

وقعت فى مجال الفن على كونها العنصر الواضح المتميز الذى يمكن فصله فى تصميم الصورة أو النحت أو البناء أو النموذج الذى هو موضوع الصورة، وفى ذلك التصور ما يتعاقب مع كونها نمطا دلاليا متكررا ظاهر الوضع. أما التوجه الثانى فينجلى بدرجة أشد فى التوجهات الفلسفية التى اشتملت محاور التباير فى المذاهب الأدبية والنظريات النقدية وامتدت إلى مداخلات النقد الجديدة حتى تعاقب فيها الأدب والفن بصورة مطلقة ومنها مصطلحات :

الكلاسية Classicism

وهى نهج اتباعى فى الفن يشمل فنون العمارة الإغريقية والرومانية على اعتبارها النماذج العليا التى يجب أن تحظى بالاتباعية لتمتعها بتحقيق التوازن بين الجسدى المادى والعاطفى، ثم كانت فى جذتها أسلوبا للزخرفة يعتمد النماذج القديمة أيضا؛ غير أنها كانت هذه المرة معنية بعدم الإسراف والمبالغة فى الزخرفة التى اعتمدت التسطيح والتناسق الخطى بدلا من اللدونة والطواعية وقابلية التشكيل، ولعلها تلتقى مع الأدب فى ذلك، بالإعلاء من قدر النموذج اليونانى ونظرية المحاكاة الأرسطية على اعتبار ذلك ميزان التوازن بين المادى والروحى فى انطلاقته الفلسفية الأولى.

الرومانسية Romanticism

وصلت هذه الحركة فى الفنون الجميلة ذروتها ما بين ١٧٩٠ - ١٨٤٠ واستندت إلى الإحساس بالطبيعة، والتأكيد على الإحساس الذاتى والإنسان، وعلى العاطفة والخيال كشئ معارض ومضاد للعقل، وكذا الغامض والغريب، وكان ما وقع فى الأدب فى مناهضة الكلاسية مثله ما كان فى الفنون الجميلة، حتى أن ردة الرومانسية التى أعقبت بزوغ الواقعية الأولى فى الأدب وقعت هى الأخرى فى مجال الفنون أيضا وفى التزامن التاريخى ذاته، لنجد مرة أخرى أسلوبا رومانسيا نظريا قوى فى الرسم وساد بين ١٩٣٠ - ١٩٤٠، ولكنه كان هذه المرة متأثرا بالسريالية مثلما وقع لدى الفرنسى (كرستيان برنارد)، والأمريكى (يوجين بيرمان)، والبريطانى (جون بايبر).

الواقعية Realism

كانت بقيادة الفنانين الفرنسيين وعلى رأسهم (كوربت) مناهضة للرومانسية، وركز على إعادة الإنتاج الفورى لما هو كائن ويحقق التجربة الاجتماعية والحسية، حتى كانت نزعة فنية نحو تصوير دقيق ومفصل للواقع شأن التصوير الفوتوغرافى

أو الضوئي، وتلك هي الواقعية الأولى كما وقعت في الأدب وأدت إلى ردة الرومانسية حتى وقعت الواقعية الاشتراكية.

الطبيعية Naturalism

اتجاه فني ساد أوربا خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وطبع المصورين والرسامين فكانوا أكثر اهتماما بتصوير التفاهات في الحياة العادية، وقد تفاوت الفنانون في ذلك حتى اختلف (ديجاس) عن (أولف فان) عن (إليا ريبين)، غير أنهم في كل الأحوال اعتمدوا الإيحاء المأخوذ من الطبيعة ولم يعتمدوا النظرية الفكرية، وهذا ما حدا بهم إلى الاختلاف الطفيف بينهم وبين الفنانين الواقعيين وكأنما الجذر الفلسفي الذي احتوى النظرية في الأساس كان امتداده الطبيعي على حد سواء بين الأدب والفنون.

الرمزية Symbolism

حركة في الفن الأوربي عامة والفنون البصرية خاصة، انتشرت ما بين ١٨٨٣-١٩١٠، واعتمدت فكرة أن الاهتمام الرئيس في الفن ليس التصوير المباشر، ولكن يمكن التعبير عن الأفكار بواسطة الرموز، وهكذا رفضت الموضوعية في مواجهة الذاتية، وهو الأصل ذاته الذي اعتمدته النظرية الأدبية في التقنية والإبداع.

التعبيرية Expressionism

كانت حركة ثورية في الفن نشأت فيها الأشكال والقوالب الفنية من التفاعل الذاتي للواقع لا عن طريق مراقبته من الخارج، وبلغت حداً من السيطرة على أفكار وعواطف الفنان نتج عنه تشويها في الشكل واللون؛ نظرا لعدم تمثله سوى الرؤية الشخصية للعالم، لتصبح الغاية تقنية التعبير، مثلما وقع الأمر في الأدب، غير أن الأدب ظل على حاله في عنايته بالشكل وأدوات التعبير، بينما غامت الرؤية في الفن تبعا لخصوصيتها لدى الفنان.

السريالية Surrealism

بدأت عندما انشقت الحركة الدادية عن طريق بيان رسمي كتبه (بريتون)، واعتدها مذهباً ذاتي الحركة، وهذا الوصف ناسب الأدب أكثر مما ناسب الفن الذي تحول إلى كتابة سريالية، خاصة في أعمال (أرب)، واجتمع كل من الأدب والفن على اعتبارها حديث العقل الباطن والطرح العفوي الإبداعي.

الواقعية الاشتراكية Socialist Realism

كانت شاملة كلا من الفنون والآداب في دستور الاتحاد السوفيتي عام ١٩٣٤، وكانت تهدف إلى إنتاج فن مفهوم من قبل جموع الشعب العامل وإلهام الناس ودفعهم نحو الإعجاب بكرامة الإنسان العامل وواجبه نحو بناء الشيوعية، وفي هذا الوقت كانت المثالية البطولية للعمل والعامل، وكانت هي الغاية والهدف لرؤية الفنان للعالم، من أجل خلق (مهندسين أكفاء للروح) كما يقول (ستالين) .

الحداثة Modernism

هي الحركة التي أعقبت الرواد الطليعيين في الفن وفن العمارة خاصة حتى سيطروا على الثقافة الغربية في القرن العشرين، وفي مجال الأدب كانت لها توجهاتها الفكرية والمذهبية التي تلتقي مع الفن في الجذر الفلسفي ذاته .

ما بعد الحداثة Post Modernism

استخدم هذا المصطلح ليضيف محاولة تعديل وانتشار تقليد (الحداثة) في فن العمارة في القرن العشرين مع بعض الاقتباسات من المذهب الكلاسي في تبعية النموذج الإغريقي والروماني، وقد استخدم هذا المصطلح في سياق الكلام عن فن العمارة عند (جوزيف هنت) (١٩٤٩)، ولكن الذي أعطاه دائرة أوسع من الانتشار هو (تشارلز جنكس) واتباعه منذ عام ١٩٧٥، وقد كان الرجوع إلى الأصالة هنا معتمداً تطور الفن تطوراً حتمياً نحو التعبير التجريدي والشكلي الصرف . ولعلها كانت فعالية (الحداثة العربية) بتبنيها الحفاظ على الموروث والتواصل مع الأصالة حتى تمثلت نظريات ما بعد البنيوية، قبل أن يدرك ذلك المنحى الفكري الأوربي في سياق الأدب .

لاغرو إنن في الحديث عن تعاقب المصطلح الأدبي مع مصطلحات الفنون، خاصة إذا أدركنا أن جل التصورات المصطلحية تتضوى على منحى تجريدي يشتمل الأدب ضمن منظومة الفنون الجميلة السبعة، والتي تلتقي جميعها على إزكاء الجانب الذهني والوجداني للنفس البشرية حتى لو داهنت المنحى الفلسفي بغية توثيق الأصول أو تواصل على فلك المجرد مع دائرة الفكر البشري .

قائمة المصادر والمراجع والدوريات

أولاً : المصادر والمراجع العربية الحديثة :

١. إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو سنة ١٩٧٢ ط ٣ .
٢. إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو سنة ١٩٧٥ ط ٥
٣. إبراهيم مذكور وآخرون، تعريب التعليم الجامعي والعالي، الأمانة لاتحاد الجامعات العربية، القاهرة سنة ١٩٨٠ .
٤. أحمد إبراهيم الهوارى وآخرون، شكرى عياد جسور ومقاربات ثقافية، عين للدراسات الإنسانية، القاهرة سنة ١٩٩٥ .
٥. أحمد زكى بدوى، معجم الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، دار الكتاب المصرى واللبنانى سنة ١٩٩١ .
٦. أحمد محمد المعتوق، الحصيلة اللغوية، عالم المعرفة ع ٢١٢ أغسطس سنة ١٩٩٦ .
٧. أدونيس (على أحمد سعيد)، زمن الشعر، دار العودة، بيروت سنة ١٩٧٨ ط ٢ .
٨. إسماعيل أدهم، أدباء معاصرون، تحرير وتقديم أحمد الهوارى، دار التضامن، القاهرة سنة ١٩٨٤ .
٩. إسماعيل أدهم، شعراء معاصرون، تحرير وتقديم أحمد الهوارى، دار المعارف، القاهرة سنة ١٩٨٤ .
١٠. تمام حسان، الأصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٢ .
١١. تمام حسان، اللغة بين المعيارية والوصفية، مطبعة النجاح الجديدة، السدار البيضاء سنة ١٩٨٠ .

١٢. تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب
سنة ١٩٨٣.
١٣. جابر عصفور، إضاءات، كتاب الثقافة الجديدة ع ١٥ سنة ١٩٩٤ .
١٤. جابر عصفور، الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى، دار المعارف
سنة ١٩٧٣.
١٥. جابر عصفور، مفهوم الشعر، دار الثقافة، القاهرة سنة ١٩٩٤.
١٦. حسن البنا عز الدين، قصيدة الطعائن فى الشعر الجاهلى، عين للدراسات،
القاهرة سنة ١٩٩٣.
١٧. رمضان عبد التواب، المدخل إلى اللغة، مكتبة الخانجي سنة ١٩٨٥ ط ٢.
١٨. السعيد الورقى، لغة الشعر العربى الحديث، دار المعارف سنة ١٩٧٩.
١٩. سمير سرحان، دراسات فى الأدب المسرحى، مكتبة غريب، القاهرة
د.ت.
٢٠. سيد حامد النساج، فى الرومانسية والواقعية، مكتبة غريب، القاهرة سنة
١٩٨١.
٢١. سيزا قاسم وآخرون، مدخل إلى السميوطيقا، دار إلياس، القاهرة سنة
١٩٨٦.
٢٢. شكرى عياد، بين الفلسفة والنقد، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة سنة
١٩٩٠.
٢٣. شكرى عياد، دائرة الإبداع، دار إلياس العصرية، القاهرة سنة ١٩٨٧.
٢٤. شكرى عياد، الرؤيا المقيدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٨.
٢٥. شكرى عياد، اللغة والإبداع، إنترناشيونال، القاهرة سنة ١٩٩٨.
٢٦. شكرى عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم
المعرفة ع ١٧٧ سبتمبر سنة ١٩٩٣.

٢٧. صلاح عبد الصبور، حياتى فى الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب
سنة ١٩٩٥.
٢٨. صلاح فضل، أساليب السرد فى الرواية العربية، كتابات نقدية ع ٢٦
يناير سنة ١٩٩٥.
٢٩. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، كتابات نقدية ع ٥٤ سنة
١٩٩٦.
٣٠. صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، كتابات نقدية ع ٢٣ سنة ١٩٩٣.
٣١. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، علم المعرفة ع ١٦٤ سنة
١٩٩٢.
٣٢. صلاح فضل، علم الأسلوب، الهيئة العامة للكتاب، دراسات أدبية سنة
١٩٨٥ ط ٢.
٣٣. صلاح فضل، منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، دار المعارف سنة
١٩٨٠ ط ٢.
٣٤. صلاح فضل، نظرية البنائية فى النقد الأدبى، مكتبة الأنجلو سنة ١٩٧٨.
٣٥. طوبيا العنيسى، تفسير الألفاظ الدخيلة فى اللغة العربية، دار العرب،
القاهرة سنة ١٩٦٥.
٣٦. عدل فاخروى، علم الدلالة عند العرب، دار الطليعة، بيروت سنة ١٩٨٥.
٣٧. عاطف جودة نصر، الرمز الشعرى عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت
سنة ١٩٨٣.
٣٨. عبد الحميد إبراهيم، نقاد الحداثة، نادى القصيم ببريدة، السعودية سنة
١٩٩٥.
٣٩. عبد السلام المسدى، قضية البنيوية، دار أمية، تونس سنة ١٩٩١.
٤٠. عبد السلام المسدى، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر
سنة ١٩٨٩ ط ٢.

٤١. عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار أمية، تونس سنة ١٩٨٩.
٤٢. عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، نادي جدة الثقافي سنة ١٩٨٥.
٤٣. عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة، القاهرة سنة ١٩٧٨.
٤٤. عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة، القاهرة سنة ١٩٧٨.
٤٥. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة ط ٨ د.ت.
٤٦. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت سنة ١٩٨١ ط ٣.
٤٧. علي القاسمي، المصطلحية، الموسوعة الصغيرة ع ١٦٩، العراق سنة ١٩٨٥.
٤٨. فتح الله سليمان، الأسلوبية، الدار الفنية للنشر، القاهرة سنة ١٩٩٠.
٤٩. لويس عوض، دراسات في النقد والأدب، المكتب التجاري للطباعة والنشر، لبنان سنة ١٩٦٣.
٥٠. مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت سنة ١٩٧٥.
٥١. مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت سنة ١٩٨٤.
٥٢. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت سنة ١٩٧٩.
٥٣. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة العامة للكتاب، دراسات أدبية سنة ١٩٨٤.
٥٤. محمد عبد المطلب، تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات، كتابات نقدية ع ٤٥ سنة ١٩٩٥.

٥٥. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، دار لونجمان، أدبيات سنة ١٩٩٦.
٥٦. محمد عناني، من قضايا الأدب الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٥.
٥٧. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر سنة ١٩٧٩.
٥٨. محمد فؤاد عبد الباقي، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار الحديث، القاهرة سنة ١٩٨٧.
٥٩. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف سنة ١٩٨٤ ط ٣.
٦٠. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي بالمغرب سنة ١٩٨٥.
٦١. محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر د. ت.
٦٢. محمد مندور، فن الشعر، المكتبة الثقافية، القاهرة سنة ١٩٦٥.
٦٣. محمد مندور، في الأدب والنقد، دار نهضة مصر سنة ١٩٧٨.
٦٤. محمد الهادي الطرابلسي، في منهجية الدراسة الأسلوبية، مركز الدراسات، تونس سنة ١٩٨١.
٦٥. محمود ذهني، تذوق الأدب، مكتبة الأنجلو ط ٣ د. ت.
٦٦. محمود فهمي حجازي، الأسس اللغوية لعلم المصطلح، مكتبة غريب، القاهرة سنة ١٩٩٣.
٦٧. مصطفى عمر، التجربة الشعرية في القصيدة العربية القديمة، دار المعارف سنة ١٩٧٩.
٦٨. مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني، دار المعارف سنة ١٩٩٠.

٦٩. مصطفى ناصف، اللغة والبلاغة والميلاد الجديد، دار سعاد الصباح سنة ١٩٩٢.

٧٠. يمنى العيد، فى معرفة النص، دار الأفاق الجديدة، بيروت سنة ١٩٨٣.

ثانيًا : المراجع العربية القديمة :

٧١. ابن خلدون، المقدمة، دار الشعب د.ت.

٧٢. ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف د. ت.

٧٣. التهانوى، كشف اصطلاحات الفنون، تحقيق لطفى عبد البديع، المؤسسة المصرية سنة ١٩٦٣.

٧٤. الجاحظ، البخلاء، تحقيق طه الحاجرى، دار المعارف سنة ١٩٩٠ ط ٥.

٧٥. الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، طبعة الحلبي سنة ١٩٤٤.

٧٦. الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، دار المدني، جدة د. ت.

٧٧. الزمخشري، أساس البلاغة، دار الشعب، القاهرة سنة ١٩٦١.

٧٨. الزمخشري، الكشاف، دار الريان للتراث، القاهرة سنة ١٩٨٧ ط ٣.

٧٩. الغزالي (أبو حامد)، معيار العلم تحقيق سليمان دنياء، دار المعارف، القاهرة سنة ١٩٦١.

٨٠. القرطاجنى (حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق ابن الخواجة، دار الكتب الشرقية، تونس سنة ١٩٦٦.

٨١. القرطبي، تفسير القرطبي، دار الشعب، القاهرة د.ت.

٨٢. الكاشاني (عبد الرازق)، معجم اصطلاحات الصوفية، تحقيق عبد العال شاهين، دار المنار سنة ١٩٩٢.

٨٣. النسفى، تفسير القرآن الجليل، وزارة المعارف العمومية سنة ١٩٣٩.

ثالثاً : المراجع الأجنبية المترجمة :

٨٤. إديث كريزويل، عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، آفاق الترجمة
ع ١٧ سنة ١٩٩٦ .
٨٥. تشارلز شادويك، الرمزية، ترجمة نسيم إبراهيم، الهيئة العامة للكتاب
سنة ١٩٩٢.
٨٦. تيرى إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة أحمد حسان، كتابات نقدية
ع ١١ سبتمبر سنة ١٩٩١.
٨٧. تيرى إيجلتون. وآخرون، مدخل إلى ما بعد الحداثة، ترجمة أحمد حسان،
كتابات نقدية ع ٢٦ مارس سنة ١٩٩٤.
٨٨. جورج بوزنر وآخرون، معجم الحضارة المصرية القديمة، ترجمة أمين
سلامة، الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٩٦ ط ٢ .
٨٩. جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب
سنة ١٩٨١.
٩٠. جون ستروك، البنيوية وما بعدها، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة
ع ١٠٦ يناير سنة ١٩٩٦.
٩١. جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزهراء،
القاهرة سنة ١٩٨٥.
٩٢. خوسيه إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، دار
غريب، القاهرة سنة ١٩٩٢.
٩٣. ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم،
الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٩٦.
٩٤. رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، آفاق
الترجمة ع ١ سنة ١٩٩٥.

٩٥. رولان بارت، أساطير، ترجمة سيد عبد الخالق، آفاق الترجمة ع ٥
سنة ١٩٩٥.
٩٦. رولان بارت، قراءة جديدة لبلاغة قديمة، ترجمة عمر أوكان، أفريقياس
الشرق سنة ١٩٩٤.
٩٧. سانت بيف وآخرون، الرومانتيكية مالها وما عليها، ترجمة أحمد حمدي،
الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٦.
٩٨. سوزان برنار، قصيدة النثر، ترجمة زهير مجيد، آفاق الترجمة ع ٢١
ديسمبر سنة ١٩٩٦.
٩٩. سي - دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف وآخرين، الدار
الوطنية بغداد سنة ١٩٨٢.
١٠٠. غاستون بلاشار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية
للنشر، بيروت سنة ١٩٨٤ ط ٢ .
١٠١. فردينان دي سوسير، علم اللغة العام، ترجمة بونيل يوسف، بيت الموصول
العراق سنة ١٩٨٨ ط ٢ .
١٠٢. ليليان فرست وآخرون، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبد الواحد
لؤلؤة، وزارة الثقافة، العراق سنة ١٩٨٢ ط ٢.
١٠٣. مارجريت روز، ما بعد الحداثة، ترجمة أحمد الشامي، الهيئة العامة
للكتاب سنة ١٩٩٤.
١٠٤. يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمة محمد فتوح، دار المعارف
سنة ١٩٩٥.

رابعاً : المراجع الأجنبية :

- 105 - B.B. C Group, English Dictionary, Dar Al - Maaref, Cairo .
106 - David Crystal, Adictionary of linguistics and phonetics, Black
well, Oxford and combrige, 1989.

- 107 - **Edward Lucie - Smith**, Dictionary of Art Terms, (World of Art) Series, Thames and Hudson Ltd, London, 1993 .
- 108 - **Herbert Read**, Dictionary of Art and Artists, (World of Art) Series, Thames and Hudson Ltd, London, 1994 .
- 109 - **J.A.Cuddon**, Adictionary of Literary Terms, Benguin Books, London, 1982
- 110 - **Jermy Hawthorn**, Criticism and Critical Theory, Strat ford, Second Series, 1985 .

خامسا : الدوريات :

١-	إبداع	ع ٢٤ س ٥ مارس سنة ١٩٨٧	أحمد عبد المعطى حجازى	اعترفات حول المعنى
٢-	الأفلام العراقية	ع ٤ سنة ١٩٧٨	نبيلة إبراهيم	البنائية بين العلم والفلسفة
٣-	ألف	ع ٢٤ سنة ١٩٨٣	أحمد شمس الدين الحجاجى	صانع الأسطورة
٤-	ألف	ع ٢٤ سنة ١٩٨٣	شاكر عبد الحميد	لغة الحلم والأسطورة فى شعر السبعينيات فى مصر
٥-	ألف	ع ٤ سنة ١٩٨٤	سامية محرز	المفارقة عند جيمز حويس وإميل حبيبي
٦-	ألف	ع ٤ سنة ١٩٨٤	صبرى حافظ	التناص وإشارات العمل الأدبى
٧-	ألف	ع ٨ سنة ١٩٨٨	حسن حنفى	قراءة النص
٨-	ألف	ع ١١ سنة ١٩٩١	رمضان بسطاوىسى	أنطولوجيا الجسد والإبداع
٩-	الحياة التونسية	ع ١ أكتوبر سنة ١٩٧٧	رشدى الغزالي	مسألة القصة من خلال بعض النظريات الحديثة
١٠-	عالم الفكر	ع ١٤ يونية سنة ١٩٨٤	لطفى عبد الوهاب	عن المسرح الشعرى
١١-	عالم الفكر	ديسمبر سنة ١٩٨٤	خالد سليكى	من النقد المعيارى إلى النقد اللسانى

السميولوجيا والأدب	أنطوان طعمة	مارسة سنة ١٩٨٦	عالم الفكر	-١٢
القارئ والنص	سيزا قاسم	يونية سنة ١٩٩٠	عالم الفكر	-١٣
من الجغرافيا اللغوية إلى الجغرافيا الأسلوبية	سعد مصلوح	يونية سنة ١٩٩٤	عالم الفكر	-١٤
نحو تصور كلى لأساليب الشعر العربي	صلاح فضل	يونية سنة ١٩٩٤	عالم الفكر	-١٥
الاتجاهات اللسانية المعاصرة	مازن اللوعر	يونية سنة ١٩٩٤	عالم الفكر	-١٦
جذليات النص	محمد فتوح أحمد	يونية سنة ١٩٩٤	عالم الفكر	-١٧
مداخل نقدية معاصرة	محمود الربيعي	ديسمبر سنة ١٩٩٤	عالم الفكر	-١٨
الدراسات النفسية والأدب	شاكر عبد الحميد	يونية سنة ١٩٩٥	عالم الفكر	-١٩
التفسير الاجتماعي للظاهرة الأدبية	فتحى أبو العنين	يونية سنة ١٩٩٥	عالم الفكر	-٢٠
حول إشكالية السميولوجيا	عادل فاخوري	مارس سنة ١٩٩٦	عالم الفكر	-٢١
السيمانيات	محمد إقبال عروى	مارس سنة ١٩٩٦	عالم الفكر	-٢٢
أسس الاصطلاحية النقدية العربية	توفيق الزيدى	ج ٢ يونية سنة ١٩٩٣	علامات	-٢٣
المصطلح النقدي وآليات صياغته	عبد السلام المسدى	ج ٢ يونية سنة ١٩٩٣	علامات	-٢٤
جذلية المصطلح الأدبي	عز الدين إسماعيل	ج ٢ يونية سنة ١٩٩٣	علامات	-٢٥
تقنيات السرد الروائي	محمد صالح الشنطى	ج ٢ يونية سنة ١٩٩٣	علامات	-٢٦
أسس الصطلحية	محمد محمد حلمي	ج ٢ يونية سنة ١٩٩٣	علامات	-٢٧
المصطلح اللساني النقدي	محمد النويري	ج ٢ يونية سنة ١٩٩٣	علامات	-٢٨
الإبهام والغموض فى الشعر العربي المعاصر	خليل موسى	ج ٢٠ ٥ يونية سنة ١٩٩٦	علامات	-٢٩
وظيفة الانزياح	أحمد ويس	ج ٢١ ٦ سبتمبر	علامات	-٣٠

سنة ١٩٩٦

٣١-	علامات	ج ٢١م ٦ سبتمبر سنة ١٩٩٦	ببیرمارك دوبیازی (ترجمة الرحوتی)	التناصية
٣٢-	علامات	ج ٢١م ٦ سبتمبر سنة ١٩٩٦	دیفید کریستال (ترجمة مازن)	علم الدلالة
٣٣-	علامات	ج ٢١م ٦ سبتمبر سنة ١٩٩٦	لويل سومفیل (ترجمة وائل بركات)	التناصية
٣٤-	فصول	م ٢٤ سنة ١٩٨٢	حفیظة عبد المنعم	مسرح القسوة
٣٥-	فصول	م ٢٤ سنة ١٩٨٢	هیام أبو الحسن	المسرح المصرى القديم
٣٦-	فصول	م ٢٤ سنة ١٩٨٢	سامية أسعد	القصة وقضية المكان
٣٧-	فصول	م ٢٤ سنة ١٩٨٢	شکلوفسكى	بنية القصة
٣٨-	فصول	م ٢٤ سنة ١٩٨٢	صبرى حافظ	الخصائص البنائية
٣٩-	فصول	م ٢٤ سنة ١٩٨٢	طه وادى	عالم سعد مكاوى
٤٠-	فصول	م ٢٤ سنة ١٩٨٢	محمد عنانى	مدخل إلى المسرح
٤١-	فصول	م ٢٤ سنة ١٩٨٢	نعیم عطية	مؤثرات أوربية
٤٢-	فصول	م ٢٤ سنة ١٩٨٣	رجاء عبد المنعم جبر	فلسفة الأدب والأدب المقارن
٤٣-	فصول	م ٤٤ سنة ١٩٨٣	ایخنباوم	أو هنرى ونظرية القصة القصيرة
٤٤-	فصول	م ٤٤ سنة ١٩٨٣	إعتدال عثمان	الشعر والموت فى زمن الاستلاب
٤٥-	فصول	م ٤٤ سنة ١٩٨٣	تمام حسان	اللغة والنقد الأدبى
٤٦-	فصول	م ٤٤ سنة ١٩٨٣	زكى نجيب محمود	الفلسفة والنقد الأدبى
٤٧-	فصول	م ٤٤ سنة ١٩٨٣	سامية أسعد	النقد المسرحى والعلوم الإنسانية
٤٨-	فصول	م ٤٤ سنة ١٩٨٣	صلاح فضل	من الوجهة الإحصائية فى الدراسات
٤٩-	فصول	م ٤٤ سنة ١٩٨٣	فريال جبورى غزول	العالم والناقد والنص
٥٠-	فصول	م ٤٤ سنة ١٩٨٣	محمد حافظ دياب	النقد الألبى وعلم الاجتماع
٥١-	فصول	م ٤٤ سنة ١٩٨٣	محمد الكردى	النقد البنىوى

٥٢-	فصول	م ١٤٤ سنة ١٩٨٢	هدى وصفى	قراءة فى فكرة طه حسين
٥٣-	فصول	م ١٤٤ سنة ١٩٨٢	يحيى الرخاوى	إشكالية العلوم النفسية والتقد الألبى
٥٤-	فصول	م ٢٤٤ سنة ١٩٨٤	أحمد شمس الدين الحجازى	الأسطورة والشعر العربى
٥٥-	فصول	م ٢٤٤ سنة ١٩٨٤	ت.إس. إليوت	نثر ونظم (وثائق)
٥٦-	فصول	م ٢٤٤ سنة ١٩٨٤	حسن البنا عز الدين	الدوريات الإنجليزية
٥٧-	فصول	م ٢٤٤ سنة ١٩٨٤	سيزا قاسم	حول بوطيقات العمل المفتوح
٥٨-	فصول	م ٢٤٤ سنة ١٩٨٤	على البطل	الغزل العذرى واضطراب الواقع
٥٩-	فصول	م ٢٤٤ سنة ١٩٨٤	نادية كامل	الموباسانية
٦٠-	فصول	م ٢٤٤ سنة ١٩٨٤	خالدة سعيد	الملاح الفكرى للحادثة
٦١-	فصول	م ٢٤٤ سنة ١٩٨٤	فريال جبورى	فيض الدلالة وغموض المعنى
٦٢-	فصول	م ٣٤٤ سنة ١٩٨٤	كمال أبو ديب	الحادثة/ السلطة/ النص
٦٣-	فصول	م ٢٤٤ سنة ١٩٨٤	محمد برادة	اعتبارات نظرية
٦٤-	فصول	م ٢٤٤ سنة ١٩٨٤	محمد حافظ دياب	الإثنوميثولوجيا
٦٥-	فصول	م ٤٤٤ سنة ١٩٨٤	إدوار الخراط	قراءة فى ملاح الحادثة
٦٦-	فصول	م ٤٤٤ سنة ١٩٨٤	جابر عصفور	معنى الحادثة فى الشعر
٦٧-	فصول	م ٤٤٤ سنة ١٩٨٤	سمية سعد	التفكيك النظرية والتطبيق
٦٨-	فصول	م ٤٤٤ سنة ١٩٨٤	صالح جواد الطعمة	الشاعر العربى المعاصر
٦٩-	فصول	م ٤٤٤ سنة ١٩٨٤	عبد الله الغدامى	كيف نتنوق قصيدة حديثة
٧٠-	فصول	م ٤٤٤ سنة ١٩٨٤	فردوس البهنساوى	عناصر الحادثة
٧١-	فصول	م ٤٤٤ سنة ١٩٨٤	هدى وصفى	حادثة الميلودراما
٧٢-	فصول	م ٤٤٤ سنة ١٩٨٤	ياروسلاف ستكيفتش	ما بعد القراءة الأولى
٧٣-	فصول	م ١٤٥ سنة ١٩٨٤	أحمد درويش	الأسلوب والأسلوبية
٧٤-	فصول	م ١٤٥ سنة ١٩٨٤	إعتدال عثمان	النص نحو قراءة نقدية إبداعية

٧٥-	فصول	م ١٤٥ سنة ١٩٨٤	بان موكار وفسكى (ترجمة ألفت كمال)	اللغة المعيارية واللغة الشعرية
٧٦-	فصول	م ١٤٥ سنة ١٩٨٤	صلاح فضل	علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة
٧٧-	فصول	م ١٤٥ سنة ١٩٨٤	محمد الهادى الطرابلسى	النص الأدبى وقضاياها
٧٨-	فصول	م ١٤٥ سنة ١٩٨٤	النصف عاشور	مشروع تنظيرى فى وصف الدال
٧٩-	فصول	م ١٤٥ سنة ١٩٨٤	نبيلة إبراهيم	حوار مع: ولفانج إيزر
٨٠-	فصول	م ١٤٥ سنة ١٩٨٤	نبيلة إبراهيم	القارئ فى النص
٨١-	فصول	م ٢٤٦ سنة ١٩٨٦	رجاء عيد	بواكير المصطلحات النقدية
٨٢-	فصول	م ٢٤٦ سنة ١٩٨٦	سوزان ستكيفتش (ترجمة أحمد عثمان)	أبو تمام فى موازنة الأمدى
٨٣-	فصول	م ٢٤٦ سنة ١٩٨٦	فان جيلدر (ترجمة عصام بهى)	بدايات النظريات فى القصيدة
٨٤-	فصول	م ٢٤٦ سنة ١٩٨٦	مصطفى ناصف	الصيغة الإنسانية للدلالة
٨٥-	فصول	م ٢٤٦ سنة ١٩٨٦	وليد منير	نموذج للمرأة فى الفعل والشعر المعاصر
٨٦-	فصول	م ٢٤٧ سنة ١٩٨٧	خالد سليمان	ظاهرة الغموض فى الشعر الحر
٨٧-	فصول	م ٢٤٧ سنة ١٩٨٧	شاكر عبد الحميد	الحلم والكيمياء والكتابة
٨٨-	فصول	م ٢٤٧ سنة ١٩٨٧	صلاح فضل	نص شعري
٨٩-	فصول	م ٢٤٧ سنة ١٩٨٧	عبد الله الغذامى	نماذج للمرأة فى الفعل الشعري المعاصر
٩٠-	فصول	م ٢٤٧ سنة ١٩٨٧	محمد صالح الشنطى	خصوصية الرؤيا والتشكيل
٩١-	فصول	م ٢٤٧ سنة ١٩٨٧	محمد العبد	سمات أسلوبية فى شعر صلاح عبد الصبور
٩٢-	فصول	م ٢٤٧ سنة ١٩٨٧	أنور لوقا	التساؤل على شفا المنزلق
٩٣-	فصول	م ٢٤٧ سنة ١٩٨٧	تمام حسان	المصطلح البلاغى

٩٤-	فصول	م ٤،٣ع٧ سنة ١٩٨٧	عبد الرحيم محمد عبد الرحيم	أزمة المصطلح فى النقد القصصى
٩٥-	فصول	م ٤،٣ع٧ سنة ١٩٨٧	عز الدين إسماعيل	قراءة فى معنى المعنى
٩٦-	فصول	م ٤،٣ع٧ سنة ١٩٨٧	غالى شكرى	الحب والأرض
٩٧-	فصول	م ٤،٣ع٧ سنة ١٩٨٧	قاسم المومنى	الشعرية فى الشعر
٩٨-	فصول	م ٤،٣ع٨ سنة ١٩٨٩	إيوار الخراط	آليات السرد فى القصة القصيرة
٩٩-	فصول	م ٤،٣ع٨ سنة ١٩٨٩	الحبيب شبيل	حدائث النص الشعرى القديم
١٠٠-	فصول	م ٤،٣ع٨ سنة ١٩٨٩	الصادق بوعلام	تتويجات حول لعبة النسيان
١٠١-	فصول	م ٤،٣ع٨ سنة ١٩٨٩	عبد الغفار مكاوى	ترجمة الشعر
١٠٢-	فصول	م ٤،٣ع٨ سنة ١٩٨٩	كمال أبو ديب	لغة الغياب فى قصيدة الحدائث
١٠٣-	فصول	م ٤،٣ع٨ سنة ١٩٨٩	ليدل هارت	وثائق
١٠٤-	فصول	م ٤،٣ع٨ سنة ١٩٨٩	محمد بربرى	الملكة الشعرية والتفاعل النصى
١٠٥-	فصول	م ٤،٣ع٨ سنة ١٩٨٩	محمد عبد المطلب	ظواهر تعبيرية فى شعر الحدائث
١٠٦-	فصول	م ٤،٣ع٩ سنة ١٩٩١	سامى منير عامر	القراءة التثوقية النقدية
١٠٧-	فصول	م ٤،٣ع٩ سنة ١٩٩١	محمد خرماش .	البنية التكوينية فى المغرب
١٠٨-	فصول	م ٤،٣ع٩ سنة ١٩٩١	محمد الناصر العجيمى	المناهج المبتورة فى قراءة التراث
١٠٩-	فصول	م ٢ع١١ سنة ١٩٩٢	مكارم الفمرى	الأدب الروسى
١١٠-	فصول	م ٣ع١١ سنة ١٩٩٢	أحمد عبد المعطى حجازى	الخلاص بالجسد
١١١-	فصول	م ٤ع١١ سنة ١٩٩٢	أشرف عطية	فوضى النظام
١١٢-	فصول	م ٤ع١١ سنة ١٩٩٢	أمنية رشيد	المفارقة الروائية
١١٣-	فصول	م ٤ع١١ سنة ١٩٩٢	جاك دريدا (ترجمة جابر عصفور)	البنية، اللعب، العلامة
١١٤-	فصول	م ٤ع١١ سنة ١٩٩٣	سيزا قاسم	ميرامار والنكتة
١١٥-	فصول	م ٤ع١١ سنة ١٩٩٣	عبد العالى بوطيب	مفهوم الرؤية السردية

الرواية أفقا	محمد برادة	م ١١ع ٤ سنة ١٩٩٣	فصول - ١١٦
مقولة النوع	محمد مشبال	م ١١ع ٤ سنة ١٩٩٣	فصول - ١١٧
وردية ليل	وليد الخشاب	م ١١ع ٤ سنة ١٩٩٣	فصول - ١١٨
السرائر والمكان عند منتصر القفاش	إدوار الخراط	م ١٢ع ١ سنة ١٩٩٣	فصول - ١١٩
مقدمة لدراسة المروى عليه	جيراند برنس (ترجمة على عفيفي)	م ١٢ع ١ سنة ١٩٩٣	فصول - ١٢٠
تجليات الحداثة	عبد الله السمطى	م ١٢ع ١ سنة ١٩٩٣	فصول - ١٢١
الحرية والانضباط	فيليب جونسون (ترجمة شاكر عبد الحميد)	م ١٢ع ١ سنة ١٩٩٣	فصول - ١٢٢
قراءة النصوص القصصية	كارل هانزستزل (ترجمة نشوى ماهر)	م ١٢ع ١ سنة ١٩٩٣	فصول - ١٢٣
الإنسان والشئ فى المسرح	جيرى فيلتروسكى (ترجمة نجدة كاظم)	م ١٣ع ٤ سنة ١٩٩٥	فصول - ١٢٤
قراءة فى كتاب	حسن حماد	م ١٣ع ٤ سنة ١٩٩٥	فصول - ١٢٥
الواحد المتعدد بين المجتمع والمسرح	سامح مهران	م ١٣ع ٤ سنة ١٩٩٥	فصول - ١٢٦
نظريات القراءة والمشاهدة	سوزان بينيت (ترجمة سامح فكرى)	م ١٣ع ٤ سنة ١٩٩٥	فصول - ١٢٧
المسرح التجريبي ومفهوم الاتحاد	مايكل هوفيل (ترجمة سامح فكرى)	م ١٣ع ٤ سنة ١٩٩٥	فصول - ١٢٨
مفهوم العرض المسرحى	مصطفى منصور	م ١٤ع ١ سنة ١٩٩٥	فصول - ١٢٩
الحداثة فى الشعر والجمهور	جبرا إبراهيم جبرا	م ١٥ع ٢ سنة ١٩٩٦	فصول - ١٣٠
الروح المتعدد	كمال أبو ديب	م ١٥ع ٢ سنة ١٩٩٦	فصول - ١٣١
منهج فى التحليل النص	محمد حماسة عبد اللطيف	م ١٥ع ٢ سنة ١٩٩٦	فصول - ١٣٢
قصيدة النثر	حاتم الصكر	م ١٥ع ٢ سنة ١٩٩٦	فصول - ١٣٣
المثاقفة الإليوتية	خلدون الشمعة	م ١٥ع ٢ سنة ١٩٩٦	فصول - ١٣٤
معنى المعنى	عبد القادر الرباعى	م ١٥ع ٢ سنة ١٩٩٦	فصول - ١٣٥

١٣٦-	فصول	م ١٥ع ٣ سنة ١٩٩٦	كمال أيو ديب	اللحظة الراهنة
١٣٧-	فصول	م ١٥ع ٣ سنة ١٩٩٦	محمود أمين العالم	إطلالة على الدلالة العامة
١٣٨-	كلية آداب القاهرة	م ٥٦ع ١ يناير سنة ١٩٩٦	محمد عناني	ترجمة المصطلحات الأدبية
١٣٩-	مجمع اللغة العربية	ج ٦٩ نوفمبر سنة ١٩٩١	إبراهيم السامرائي	مع معجم المصطلحات العربية

فهرس

نظرية المصطلح النقدي

٧ المقدمة
١٧ مداخلات تأجيلية
١٩ مصطلح المصطلح
٢٣ جدوى المصطلح
٤٣ أسس الاصطلاح
٦٣ الهوامش
٧١ مدخل نظرية المصطلح النقدي
٩٢ الهوامش
 الفصل الأول
٩٥ الترجمة بين الحرفية والمعرفية
١٠٠ أولاً: الاضطراب المصطلحي فى المنبع
١٣٨ ثانياً: أصل الترجمة أصل الوضع
١٥٦ ثالثاً: الحرفية واغفال الحقل الدلالى
١٧٠ رابعاً: الخلط فيما يستوجب الفصل
١٨٢ الهوامش
 الفصل الثانى
١٩٧ المدارس والمذاهب الأدبية والنظريات النقدية وقضايا التطور
٢٠٠ أولاً: الجدلية الاصطلاحية بين الأصل وفاعلية الزمن
٢٥٤ ثانياً: مداخلات النقد الجديدة

الهوامش ٣١٤

الفصل الثالث

اللغة المعيارية الاصطلاحية وعموم الدلالة ٣٢٩

أولاً : اللفظ بين درجة الصفر والتخصص الدلالي ٣٣٣

ثانياً : المشترك اللفظي وتباين التصور ٣٥٤

ثالثاً : اختلاف الصوت الدال على تصور أو حد ٣٦٤

رابعاً : ضبابية المصطلح في الحقل الدلالي ٣٨٠

الهوامش ٣٩١

الفصل الرابع

المعترك البيئي والثقافي ٤٠١

أولاً : المصطلح بين التبعية والعصرية ٤٠٦

ثانياً : المصطلح بين الرفض والقبول ٤٢١

ثالثاً : غربة المصطلح بين ذاتية المفهوم وبيئة الاغتراب ٤٤١

الهوامش ٤٥٥

المسارد ٤٦٣

أولاً : مسرد المصطلحات بالعربية ٤٦٥

ثانياً : مسرد المصطلحات بالإنجليزية ٤٦٧

ثالثاً : مسرد تحليلي للمصطلحات ٤٦٩

رابعاً : مسرد تعانق المصطلح الأدبي ومصطلحات الفنون ٤٩٣

قائمة المصادر والمراجع والدوريات ٤٩٧

أولاً : المصادر والمراجع العربية الحديثة ٤٩٧

ثانياً : المراجع العربية القديمة ٥٠٢

ثالثاً : المراجع الأجنبية المترجمة ٥٠٣

رابعاً : المراجع الأجنبية ٥٠٤

خامساً : الدوريات ٥٠٥

رقم الإيداع بدار الكتب ٥٥٢٠ / ٢٠٠٢

I.S.B.N - 977 - 01 - 7775 - X

ب : 23152 تاريخ استلام : 7/2/2008

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

إن أقل ما يمكن أن يقال في ضيم المعاناة
التى صاحبت المصطلح الأدبى فى النقد
العصرى المعاصر إن من استظل به كان كمن
استظل بأوار الهجير، ومن ركن إليه فكانما
ركن إلى جرف هار، ولم تكن لتبلغ لديه
القلوب الحناجر؛ إلا جراء الهدى إلى بينة؛
ولم تكن هذه البينة؛ سوى مراوغة طيف
الحقيقة حال مكابدة الوصول.

Bibliotheca Alexandrina



6640094